

Modest Morariu

eseuri



Editura Meridiane

Eseuri

Biblioteca de arta

Biografii. Memorii. Éseuri.

Toate drepturile asupra prezentei ediții sunt
rezervate Editurii Meridiane

ISBN 973 - 33 - 0147 - 7

Modest Morariu eseuri

Prefață de MARCEL PETRIȘOR

EDITURA MERIDIANE BUCUREȘTI, 1992

Pe copertă: DOUNIER ROUSSEAU, *Leul înfometat* 1905, ulei pe pânză, Bale, Kunstmuseum, detaliu.

PREFAȚĂ

O carte scrisă de Modest Morariu, chiar dacă azi el nu mai este printre noi, dănuie totuși, cu aceleași semnificații cu care i se impunea vorba vie. Însă nu pentru că lucrul scris, el în sine, și-ar amplifica polisemia altfel decât vorba rostită, ci pentru simplul fapt că scrisul rezistă prin ceea ce a fost pus în el, prin ceea ce el reprezintă și semnifică. E de fapt oferta unei proiecții peste lume a unei alte lumi pe care autorul a conceput-o în felul lui, potrivit percepțiilor și posibilităților sale de reprezentare. Or, registrul percepțiilor lui Modest Morariu și mai ales ingeniozitatea cu care își alcătuiește reflecțiile și reprezentările sunt extrem de interesante. Așa, de pildă, aspirația spre întreg și completitudine te frapează de la bun început în orice „încercare” a lui. Și nu numai în efuziile-i lirice, ci și-n proză și mai ales în polemică. Pune atâta pasiune în ea, voind să nu-i scape nimic, încât uneori e chiar patetic. De altfel și spunea deseori: „Ce simt, se vede în poezie; ce vreau, în diatribă, ce-mi amintesc, în proză și ce gândesc, în expresia verbală”.

Încercarea sau eseul lui Modest Morariu are însă, metodologic vorbind, cam aceleași funcții pe care le avea cândva, la-nceput, genul respectiv la Montaigne. Propune, încercând să convingă prin seducția gândului, prin demersul care capătă treptat, în desfășurare, valențele necesare actului de impunere în fața conștiinței celui alt. Diatriba, când se angajează în ea, e însă mușcătoare, îndoiala metodică, atitudinală doar, iar judecata de valoare bine echilibrată pe criterii stabile. Dialectica însă, oricât

de subtilă i-ar fi, nu-i însoțește gândul decât atunci când domeniul, adversarul sau tema i-o cer. Altminteri, Modest Morariu e cavalerul spiritului care n-a atacat decât fățiș. În consecință, nici adversarii și nici prietenii nu au ce-i reproșa.

Slăbiciunea lui mare o constituie însă temele de morală. Și le atacă (mai ales în proza și eseu) cu furia cu care de fapt se atacă pe sine în ceea ce se limpezește mai greu. E preocupat de fundamentele moralei mai mult ca de orice, iar referirile la Camus în acest sens abundă elocvent. E autorul care l-a obsedat cu mitul eroului absurd, cu acel ins neobosit gata oricând să încerce și să suporte totul fără nicio răsplată. Idee, de altfel, pe care Modest Morariu o speculează ori de câte ori vine vorba despre noblețe, considerată de el ca angajare absurdă în acțiuni fără folos și scop.

Chiar și cel mai pur ideal i se părea o seducție, în comparație cu ceea ce ar fi trebuit să fie omul: „fînță fără interes”; în interes, în finalitate, în scop chiar, el neavând decât o pseudomotivație pentru orgoliul uman. O gândire de tipul celei a lui E. Cioran, pe care a cultivat-o cu sârg chiar și de care nu s-a desprins decât pe patul morții, în sensul acestei influențe cioraniene sau a simplului paralelism de gândire cu nefastul nostru filosof, ceea ce se mai poate remarca la M. Morariu e o pasiune de *advocatus diaboli* în a aborda cele mai delicate chestiuni de teologie, concomitent cu un fior inexplicabil în fața sacralui. Paradoxe stări, prin ele trădându-se, de fapt, discrepanța dintre intuiție și reflecție, dintre intenție și gând, dintre vorbă și faptă. Ceea ce nu-l împiedică însă să se exprime tumultuos ori de câte ori are prilejul de a ataca o țintă precisă. Iar dacă certitudinea nu-l însoțește deplin în demersurile întreprinse, atunci „încearcă”, dând probe de desfășurare sofistă pe tema ivită; de unde și ideea de eseu,

adică de încercare fățișă de măsurare a puterilor intelective. O probă în acest sens este și cartea de față care relevă, indiferent de criteriile editoriale constitutive, varietatea nuanțelor în cadrul variatelor teme. Variante, deci, în invarianțe, jocuri de idei asamblate într-o geometrie endimensională a gândului.

Și totuși, Modest Morariu e cartezian în concluzii, cui tivind pregnant în acestea claritatea și distincția; apolinism, în fond, ca atitudine etică, onorat de eschivele elegante ale unei neobosite inteligențe.

Abordează, de pildă, „barbaria” europeană discutând conceptul platonice de republică, în paralel cu cel de „paradis natural” al primitivului, negrăbindu-se, însă, să încline preferențial în favoarea unuia dintre concepte. Ca sugestie însă, îi transpare dorința de reluare în discuție a „odată stabilitului” gust pentru unul sau altul dintre termenii alternativei.

Când abordează fantasticul, grija lui cea mai mare e de a introduce, totuși, criteriul ferm în judecata de valoare. De fapt, este domeniul cel mai greu de abordat și unde ascuțitul său spirit critic nu pornește la explorare neînsoțit de bunul simț. Rezultatul? Așa cum natura poate fi cunoscută, și fantasticul poate fi „cartografiat”, mai ales în pictură.

Și ca să nu părăsim domeniul, ceea ce se petrece la M. Morariu cu fantasticul, pe plan cognitiv, se-ntâmplă și cu romantismul, cercetat în opoziție cu clasicismul și definit prin contrast cu el.

Jocul paradoxal dintre conceptele „mare”, și „mic” îi place să-l illustreze plastic în pictura lui Watteau, conchizând însă cert în favoarea impunerii valorice a acestuia.

La Goya reține, curios, nu fantasticul, cum ai fi înclinat să crezi la începutul cărții, ci „capriciul”, tratat

însă ca variantă a imensei variante pe care o constituie fantasticul.

Și ca să-și illustreze ideea de simpatie recurge, tot în modul ciudat, la ceea ce frappează prin alcătuirii: poezia în mișcarea imagistică și „gravitatea în frivol” (Formentin și Toulouse-lautrec).

Plin de umor mi se pare apoi faptul că – după ce-i abordează pe cei mai trecuți cu vederea dintre maestrii penelului – pe Picasso nu-l poate „înghiți” decât prin Malraux (e unica concesie, de altfel, pe care M. Morariu q face modernității); tot la domeniul plastic recurgând apoi pentru a-și vâdi și câteva „datorii de onoare”. Că Ion Gheorghiu și Gheorghe I. Anghel au fost apoi cei aleși, nu e pură întâmplare, ci noroc. Norocul de a-l fi avut pe Modest Morariu „Judecător” într-un domeniu în care se refugia numai în momente de răgaz... ca eseist, însă, și aici.

MARCEL PETRIȘOR

EUROPA ȘI „BARBARII”.

După ce deplânge ignoranța lui Li curg și a lui Platon cu privire la națiile așa-zis barbare, Montaigne continuă precum urmează, în eseul *Despre canibali*, prilejuit de mărturiile unor călători și de prezența unor sclavi din Lumea Nouă întrezăriți la Rouen: „Îl aş spune lui Platon că este o nație unde nu se află niciun fel de târguială, nicio cunoaștere a celor scrise, nicio știință a numerelor; niciun nume de judey nicio întâietate poli ti ceașcă, nicio îndatorire de slujire, de bogăție sau sărăcie; nici izvod, nici moștenire, nici împărțeli, ///>z o treabă silită; nicio cinstire a rudeniei, decât de la om la om, e/V/ veșmânty nicio îngrijire a câmpului, nicio lucrare a fierului, aramei și alteley nicio nevoie de vin sau de grâu. Înseși cuvintele care înseamnă minciună, trădare, fățarnicie, gtreeenie, pizmă, clevetire, iertare erau neaucite. Cât ar găsi el de

depărtată republica pe care și-a închipuit-o de această desăvârșire!" în epoca marilor descoperiri și mutații geografice care se întinde de-a lungul a două secole, al XV-lea și al XVI-lea, Montaigne se numără, după știința noastră, printre puținii europeni la care putem detecta un rudiment de conștiință a pluralității structurilor mentale. Și cum scepticismul îi este bun sfetnic, filosoful nu se grăbește să extragă din constatările făcute un argument al superiorității sale europenești. Se sokoate doar îndreptățit să conchidă că „*fiecare numește barbarie tot ce nu sta în obiceiurile sale*". Modestia înțeleaptă a acestei concluzii afirmă, deja, un criteriu valabil de filosofic a culturii, într-un moment când Europa abia descoperise Geografia lui Ptolemeu și pe aceea a lui Strabon. ¹Până atunci, întocmai ca gospodăriile medievale cu circuit închis, își ajungea sieși, și putem invoca un izolaționism european explicabil, firește, prin stadiul respectiv al civilizației sale. Puțini călători temerari ca Marco Polo sau călugărul franciscan Ruysbroeck (secolele XII - XIII) se avântau dincolo de fruntariile continentului nostru, iar relatările lor împodobesc realitățile văzute cu cele mai năstrușnice născociri ale fanteziei. Pentru omul Evului Mediu, imaginea lumii de dincolo de Europa îmbracă aspecte miraculoase și terifiante. Marca, se știe xdoar, leagăn de monștri infernali - caracatițe cu păduri de brațe, hehemoți și leviatani care-ți înghit o corabie ca pe un sâmbure - la ecuator, clocotește; la antipozi - când se admite totuși presupunerea că pământul ar fi sferic - viața este oricum imposibilă, căci e de neconceput ca oamenii să poată trăi

¹ Prima traducere in limba latină a Geografiei lui Ptolemeu este aceea a lui Jacobus Angelus, care în 1409 i-o oferă ca omagiu Papei Alexandru V ; traducerea latină a Geografiei lui Strabon, redescoperit și el, după ce tot Evul Mediu l-a ignorat, este publicată, tot la Roma, in 1470.

umblând în mâini. Așa cum încredințează memorialele unor călători cu multă imaginație, ca faimosul Sir John Mandeville, pe numele său adevărat Jean de Bourgogne (către 1360), lumile celelalte sunt ori înfricoșător de pustii, ori populate cu făpturi ca mo *no e ulii, sciafiorii, b le mii, pigmeii, ci no cefalii, gastro ce falii, as to mii* ș.a.m.d., nu mai puțin extravagante decât akephaloii lui Herodot, care, ca orice grec din antichitate, considera barbar tot ce nu-i grecesc. Europeanii moștenesc această optică și nu totdeauna cu îndreptățire. „Am vivțtrt odată printre noi, tot Montaigne spune mai târziu, niște oameni aduși pe mare din (ari depărtate, și pentru că nu le pricepeam deloc graiul, nici jelui și purtarea lor, di? altminteri; dr portul le era cu totul deosebit de al nostru, tvzn? dintre noi nu-i socotea sălbatici și asemenea dobitoacelor? ce (Eseuri, II, XII).

În à sa admirabilă istorie a fricilor occidentale Jean Delumeau clasifică depărtarea (le lointain) ca unul dintre factorii deloc neglijabili ai fricii. Străinul deci, omul care vine de *altundevay* omul care vine de *departe*, apare mai totdeauna drept dușman. În secolul al XI-lea, bizantinul Kekaumenos recomandă: „Dacă un străin vine în orașul tău, se împrietenește cu tine și se înțelege cu tine să nu te încreți în el\ dimpotrivă, tocmai atunci trebuie să te pălești”. Neîncrederii față de tot ce este extraeuropean îi corespunde, în interiorul continentului, ostilitatea mutuală dintre diversele comunități naționale. Cum îi vede un franțuz pe ceilalți europeni aflăm dintr-o *Carte a descrierii țărilor* (*Livre de la description des pays*, către 1450) scrisă de un oarecare Gilles Le Bouvier. Astfel, englezii sunt „cruzi și sângeroși”, elvețienii „cruzi și grosolani”, scandinavii și polonezii „oameni cumpliți și apucați”, napolitanii „neciopliți și grosolani și răi catolici și mari păcătoși” etc. Nu încape îndoială ca nici părerile celor

pomeniți nu trebuie să fi fost mai blânde față de francezi. Bineînțeles suntem încă departe de lumea atât de armonioasă a zilelor noastre! 1!

Declanșând o mutație geografică fără precedent, Renașterea abia întredeschide, totuși, perspectiva unei optici planetare, dar dacă este adevărat că rațiunile acestei mutații sunt în primul rând conchissta și comerțul, nu-i mai puțin adevărat că ea începe să redimensioneze orizontul cunoașterii, îndreptățindu-l pe același Montaigne să afirme implicit principiul relativității culturilor: „*Să ne înțelegem, dacă Ptolemeu a greșit odinioară, bișttindu-se pe judecata sa y nu ar fi o prostie să mă încred în ce spun aceștia* (adică savanții epocii sale - n.n.) *și dacă nu-i mai aproape de adevăr că acest mare trup pe care noi îl chemăm lumea este cu totul altceva decât îl gândim*". (II, XII, trad. M.S.). Dar Montaigne nu-i filosof al culturii, ci moralist, informațiile privitoare la noile lumi proaspăt descoperite îi vor sluji pentru a imagina prin ele o idealitate morală scutită de viciile propriei sale lumi, „canibalii” săi devenind astfel strămoșii „bunului sălbatic” adorat de filosofi de mai târziu cu nostalgia subsecventă a unui Paradis pierdut, a Edenului primordial. Moralist este și Thomas Morus, și chiar dacă spațiul *Utopiei* sale este pur mental, însuși impulsul de a proiecta un astfel de *nicăieri* n-ar fi fost posibil, credem, într-un cadru geografic închis. E de reținut, de altfel, că ilustrul visător de lumi perfecte deținea, cum s-ar spune, acțiuni la Casa Indiilor din Anvers, iar ideea *Utopiei* i-ar fi dat-o un matelot portughez. Numai că Morus nu avea curiozități culturologice, ideea existenței altor lumii fiindu-i doar pretext pentru a confecționa un ideal sufocant și imposibil, cu parfum de penitenciar model strașnic dezinfectat. Un moralist protestatar este călugărul monden Bartolomeo de Las Casas (1474 - 1566), care îi aseamănă pe locuitorii

noilor lumi cu niște „oi blânde și deosebit de bine înzestrate de suveranul creator”, printre care spaniolii năvălitori s-au năpustit „precum lupii, tigrii sau leii sângeroși și hămesiți”. Printr-o optică de moralist se întreabă și poetul Ronsard dacă europenii au dreptul să-i molipsească pe indieni cu viciile lor.

Literatura își anexează și ea noile lumi – la modul eroic, la modul pitoresc și exotic, la modul miraculos... Medor, unul dintre eroii lui Ariosto din *Orlando furiosul*, ajunge rege al Cathayului; contaminați de moda călătoriilor, eroii lui Rabelais sunt și ei mari călători porniți în căutarea „Divinei Butelci”; pentru Camoëns, descrierea, în *Lusiada*, a expediției lui Vasco da Gama este prilejul de a compune un înflăcărat imn patriotic la adresa eroismului portughez și, deopotrivă, o adevărată enciclopedie a tărâmurilor exotice pe care le cunoaște, cu miresmele, culorile, vegetațiile și formele lor insolite: „Cercetează puzderia insulelor răzlețite pe marile Orientului, Timorul și Temat a cu muntele-i învăpăiat strârlind spre ceruri flăcări unduioase. Vei zări copacii care poartă armatorul cuișor cumpărat de portughezi cu preț de sânge... în Araucana, Ereil la dezvoltă mai ales un cadru poetic. Istoria *generală a lucrurilor din Noua-Spanie*, principal izvor de cunoaștere a civilizației aztece, scrisă de călugărul franciscan Bernardino de Sahagun (1500 – 1590), ne pune în fața unei opere realizate, ai spune, cu procedeele etnografului modern, care lucrează pe bază de chestionare sistematice și discuții cotidiene cu subiecți aleși pe criterii foarte precise. Impresionanta cercetare a lui Sahagun n-are însă drept obiect descoperirea unei structuri mentale autonome, ci, operând cu conceptele europeanului catolic, el vrea să demonstreze similaritatea identității umane, a aztecilor cu cea a europenilor; șa atare, faptul că n-au ajuns la adevăr – adevărul bisericii sale – se explică prin

aceea că n-au beneficiat încă *de* misterul Revelației creștine, fiind totuși apți, în consecință, de a fi încorporați în rândurile drept-credincioșilor catolici.

Există, de asemenea, o literatură istorică alcătuită din memorialistica foștilor combatanți prin diversele lumi noi, căci și pe atunci foștii combatanți obișnuiau să-și scrie memoriile, întotdeauna *veridice*, bineînțeles. O *Istorie veridică a cucerii Noii-Spanii*, scrie, de pildă, Bernal Díaz del Castillo (1495 – 1584). Deși ea stăruie asupra faptelor și vieții cuceritorilor, cât se poate de captivant, de altminteri, lumea celor cucerți nu este nici ea omisă.

Și această enumerare posibilă e nesfârșită...

Dacă multe reacții față de *barbarii* noilor lumi exprimă o simpatie și-o înțelegere susceptibile în a-i transforma în modele, și adevărind chiar, odată depășită o anumită limită, propensiunea europeanului pentru acea stranie mistică a barbarului cultivată uneori până la un soi de sado-masochism sartrian, denigrator sistematic al tuturor valorilor Europei, altele, dimpotrivă, privesc *barbarul* ca pe un purtător al tuturor metehnelor omenești. Astfel, poate mânat și de aspirația confuză a unei autopurificări, europeanul face din barbar un țăp ispășitor al subconștientului său, transferând asupra lui propriile-i păcate. Sau îl utilizează pur și simplu ca termen de comparație în argumentarea superiorității sale. Prin definirea negativă a valorilor europene, „bunului sălbatic” îi corespunde, simetric, un sălbatic rău, care își găsește întruchiparea literară chiar în eroul unui mare cititor al lui Montaigne. În *Caliban, hidoasa odraslă a vrăjitoarei Sycorax*, de pe insula *Furtunii*, Shakespeare ilustrează cu satisfacție un nivel de spiritualitate și de civilizație pe care europeanul Prospero l-a depășit de mult. „Roh *hidos*, i se adresează acestuia Prospero, *îndărătnic la orice bine și pus doar pe blestemății, m-am milostivit de tine, mi-am dat*

osteneala să te-nvăț să vorbești, să-ți arăt mereu ba una ba alta\ când tu însuți - sălbătăciune! - nu-ți știai singur gândul, când umblai ca o jivină, eu te-am înzestrat cu grai ca să poți da glas vrerilor tale. Dar năravul tău scârbavnic, deși ai învățat câte ceva, tot nesuferit rămânea firilor drepte;...” Barbarul Caliban este anti-destinul civilizatului Prospero.

Iată, așadar, unele efecte ale impactului produs în conștiința europeanului de revelația pluralității lumilor umane. Se vede însă că, în ciuda amplitudinii descoperirilor geografice și a ritmului rapid în care se produc, ele nu determină, în fond, o schimbare radicală de optică a omului european, o ieșire din sfera lui culturală. Cum afirmă un istoric-geograf din zilele noastre, Numa Broc, *„În ciuda a ceea ce s-a putut spune despre caracterul universal al savanților Renașterii, ei rămân de fapt legați de-o știință livrescă ce-i face să prefere mărturiei cutărui sau cutărui contemporan de-al lor, opinia lui Aristotel sau a lui Strabon. Concepem că, pentru geografie, acest divorț sau această lipsă de circulație între teorie și practică este deosebit de grav, și-i sigur că geografii umaniști n-au folosit din plin toate documentele la care ar fi putut avea acces...”*

Dintr-una într-alta, de la geografi la filosofi, rezultă deci accesul închis pentru omul Renașterii la cunoașterea omului, ca să spunem așa, global. Cauzele acestei opacități, în argumentarea lui Numa

Broc sunt: sentimentul de superioritate al intelectualului, disprețul umanistului față de călătorii inculte, îndeobște marinari, soldați și negustori, dar mai ales un *„blocaj epistemologic al savantului precartecian, care preferă întotdeauna glosei, discuției teoretice, autorității, critica, experiența personală și readucerea*

*dureroasa în discuție a certitudinilor dobânditect.*² A invoca însă un asemenea blocaj epistemologic înseamnă a judeca lucrurile din interiorul unui sistem de referințe al secolului XX și a atribui prematur celor judecați o atitudine deliberată de refuz în știința anevoioasă și îndelungată a cunoașterii omului. Ca și cum acești savanți ar fi avut o alternativă, ca și cum ar fi deținut instrumentarul unui culturolog modern și n-ar fi vrut pur și simplu să-l folosească, sau ceva anume ar fi determinat, în ciuda mersului firesc al lucrurilor, un astfel de blocaj. Că un fenomen nu se produce pentru că nu s-au întrunit condițiile necesare producerii lui este un truism. Vor trebui două secole de acumulări, de trieri și de sistematizări de date, grație cărora să ia naștere și să se dezvolte ramuri noi ale științelor omului. Acestea, la rândul lor, vor avea ca efect acea mutație corespunzătoare și inevitabilă de la conștiința europocentristă la o conștiință planetară, pe baza ideii unui om fundamental, a cărui alcătuire teoretică înglobează, fără ierarhizări, structuri mentale diferențiate și în mod ideal solidare întru afirmarea, pe întinsul întregului pământ, a demnității condiției umane. Dar în acest sens, drumul cunoașterii nu s-a încheiat și orice mărturie este prețioasă pentru ca noi să ajungem, încet-încet, să-i vedem adevărat pe ceilalți, iar ceilalți pe noi, fără să numim barbarie ceea ce nu stă în obiceiurile fiecăruia.

PRAGUL

FANTASTICULUI

O încercate de a fixa coordonatele fantasticului implică riscuri și capcane la tot pasul. Orice afirmație e susceptibilă de retractări, rectificări și nuanțări în raport cu criteriile de interpretare, căci universul fascinant al

² Numa Broc, *La Géographie de la Renaissance (1420 - 1620)*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980.

fantasticului este extrem de vast, iar granițele sale sunt amăgitoare și nestătornice. Așa se explică varietatea teoretizărilor propuse de cei care s-au aventurat în explorarea sa, pornind de la premisa - obligatorie - că fantasticul reprezintă o dimensiune esențială a artei. Pentru a delimita fantasticul, e necesară, în primul rând, aflarea unui punct fix, a acelui termen de raportare util în a susține eșafodul oricărei ipoteze. Ni-l oferă chiar unul dintre cei mai mari creatori de fantastic, Goya, în comentariul atât de des invocat al celui de al 43-lea *Caprtciu* \ „*Fantezia lipsită de rațiune zămislește monștri; îmbinate, ele nasc adevărați artiști și făptuiesc minunile*. Imaginea bărbatului adormit pe care îl împresoară hidoase năluciri este o metaforă ce își prelungește semnificația pe tot parcursul artei europene pentru că, în ciuda infuziunilor care au diversificat și nuanțat spiritul civilizației dezvoltate pe teritoriul Europei, principiul său director și regenerativ a fost și rămâne spiritul raționalist moștenit de la antichitatea grecească. Închipuindu-l ca un fluviu ce străbate timpul european, el a cunoscut, e drept, momente când aluviuni străine și diverse i-au

Îngreunat cursul ori l-au îngropat în albiile subterane, dar fără a-l secătui vreodată.

În lumina acestei realități s-a constituit și se justifică antinomia *Occident-Orient*, fără ca această opoziție să implice o ierarhizare și nicio delimitare absolută. Este vorba de două atitudini spirituale teoretic distincte, rezultând dintr-un complex ție determinări, și care au ajuns adeseori, prin ce >ntactele stabilite de-a lungul istoriei, să se mie rfereze și să creeze sinteze esențiale în cultura umană. Ele exprimă structuri psihologice și organizări mentale specifice și, ca atare, sisteme apercetive ce explică la rândul lor natura unor relații deosebite ale omului cu Universul.

Între gândirea Orientului și cea a Occidentului există, cum spune André Malraux, „o deosebire de direcție Față de spiritul occidental, care vrea să fixeze o *„imagine inteligibilă”* a lumii și *„s-o supună”, „spiritul oriental” dimpotrivă, nu acordă nicio valoare omului în sine; el caută să afle în mișcările lumii gândurile care îi vor permite să rupă atașele omenesci”, în concluzie: „dacă unul vrea să aducă lumea omului, celălalt propune omul drept ofrandă lumii.³*

Cele mai importante concepții din gândirea orientală ilustrează această atitudine. Pentru gânditorul budhist, realitatea este aparență înșelătoare (*maya*), pe care înțeleptul trebuie s-o depășească pentru a se integra în *samsara*, oceanul în neconținută desfășurare al Vieții universale. Când învățătura lui Vishnu va considera universul drept o creație a divinității, aceasta nu va modifica relația artistului cu realitatea, arta având și ea menirea să străpungă aparența și nu s-o fixeze, căci artistul, el însuși un înțelept, se socrate doar: „instrumentul unei comunicări între omenesc și acea Viață irațională a Universului”⁴ Artistul este așadar un intermediar; imaginile create de el trebuie să comunice „Viața irațională a Universului” și, într-un fel, îl exclud ca entitate creatoare individuală. Ele sunt simboluri. Ca atare, am putea spune că artistul oriental nu constrânge opera ci i se supune, urmând principii și canoane tradiționale, pentru ca să devină astfel cale de acces la adevărurile Spiritului. Afirmând de asemenea irealitatea, vizibilului, în China, taoismul susține aceeași optică. „Atunci când spiritul e calm, spune înțeleptul taoist Chung-tse, el devine oglinda Universului, reflexul Creațiunii”. Un poem din secolul al XII-lea rezumă lapidar menirea

³ André Malraux, *La Tentation de l'Occident*, Skira, 1945

⁴ René Huyghe, *U Art et l'Homme*, Flammarion, 1960.

artistului potrivit principiului enunțat de Chungtse: „*Arta naște ceva de dincolo de forma lucrurilor, deși însemnătatea ei consta în a păstra forma lucrurilor*”.⁵

Potrivit mentalității și opticii orientalului, arta înseamnă contemplație și comunicare, și o strălucită ilustrare în acest sens o constituie întreaga pictură din epoca Song, în ale cărei *peisaje metafizice* natura e văzută ca o ființă însuflețită în care artistul caută să se integreze: „*Există, scrie Kuo Hsi în Tratatul său despre sensul picturii, peisaje în care putem călători, peisaje pe care le putem contempla, peisaje în care putem hoinări, peisaje în care putem locui...*”⁶

Atitudinea europeană, în schimb, afirmă o concepție artistică opusă, activistă, căci europeanul caută să stăpânească formele și să le organizeze prin voință, ideea de civilizație fiind în genere supusă celei de ordine.

Orgolios, omul civilizației grecești se situează în centrul Universului; el nu acceptă să participe despuiat de propriul său eu la Viața Universală, ci s-o stăpânească și s-o dirijeze. „*Omul, rostește corul din Antigona* lui Sofocle, *este cea mai mare dintre toate minunile*” „Nu zeii fac pe om după chipul și asemănarea lor, ci omul plăsmuiește zeii după chipul și asemănarea sa. Refuzând rolul de copie, umilă, el îi înfruntă și, învins, nu devine sclavul lor. Gândirea Occidentului antic este antropocentristă și, folosind concepte ulterior stabilite, clasicistă, ceea ce ne-ar îngădui să vedem în Orient fața romantică a omului universal. Prin această optică, relația Om-univers este delimitativă și antagonică, Universul trebuind să fie supus și organizat în raport cu acela care este proclamat de Protagoras din Abdera drept „*măsura tuturor lucrurilor*”: omul.

⁵ Cf. Marcel Brion, *L'Oeil, l'Esprit et la Main du Peintre*, Plon, 1966.

⁶ Cf. Marcel Brion, op. cit.

Gândirea antică ne oferă astfel o lume obiectivă și cognoscibilă în care realitatea nu-i amăgitoare aparență și unde omul se complăce în propria lui entitate, refractar la transcendență. Rolul divinității e să-l reprezinte, în grandios, cu calitățile și chiar cu imperfecțiunile sale foarte *omenești*. Dacă orientalul năzuiește, animat de un elan panteist, la o contopire cu universul irațional, occidentalul vrea să-și afirme supremația. Primul se împlinește abolind individul, celălalt afirmându-l, exaltându-l, în raport cu un model divin a cărui esență este „*frumoasă, înțeleaptă și bună, și în toate chipurile încă...*”⁷

În ciuda complexității sale nu lipsită de contradicții – și acestea datorate tocmai infiltrărilor orientale – gândirea antichității grecești pornește de la examinarea obiectivă a naturii pe care o abstractizează în idei, cristalizând, în domeniul estetic ceea ce se va numi *clasicism* mai târziu. În imaginile sale, arta elină disciplinează natura cu ajutorul gândirii și ajunge la un echilibru rezonabil între percepțiile simțurilor și exigențele spiritului, între realism și idealism, echilibru exprimat în conceptul de *frumos ideal*. Platon și Aristotel marchează momentele esențiale ale filosofiei grecești.

Chiar dacă Platon nu considera frumosul ca proprietate a invenției omenești, ci expresie secundă a formelor universului, judecarea frumosului se face, totuși, în raport cu valorile foarte omenești care decurg, pentru noi, în mod logic, dintr-un efort de observare și de cunoaștere omenească a universului. Ele se numesc *ordine, măsură, proporție, consonanță, armonie*. Or, simpla enunțare a unor principii canonice presupune organizarea rațională a reprezentării artistice și, deci, *stăpânirea* ei. Ca argument în acest sens se impune chiar separarea pe care

⁷ Platon, Faidros (Din selecția de texte cuprinsă în Istoria esteticii de W. Tatarkiewicz, trad. de Sorin Mărculescu, Meridiane, 1978).

o face Platon când vorbește de poezie, considerând-o din perspectiva, unui statut creator deosebit, pusă sub semnul *inspirației, al puterii divine*, poeții fiind *oameni cu mințile răătăcite*⁸, niște „ieșiți din minți” e⁹. La Aristotel, conștiința unui revers irațional al a. trei și totodată refuzul lui se afirmă și mai declamat. El cere ca în înlănțuirea faptelor poetul să urmărească *verosimilul sau necesarul*, iar în funcție de aceste criterii să dezvolte o logică a desfășurării: „o faptă să urmeze una după alta”. În virtutea acestei exigențe, Aristotel nu accepta *intervenția divină*, deci ceea ce este în afara omului: „În înlănțuirea faptelor, spune el, nu trebuie de altminteri să-și facă loc niciun element irațional”¹⁰.

Potrivit ideologiei platoniciene, artistul caută frumosul impulsivat de aspirația de-a înnobila formele vizibilului și de-a le apropia prin forța lui Eros și-a inspirației, de acele structuri arhetipale din lumea Ideilor, în timp ce gândirea aris – totelică, excluzând divinul, afirma o concepție senzualistă potrivit căreia arta este *mimesis*, imitație. Academismul și naturalismul sunt extremele pe care le pot risca aceste direcții și le vom regăsi de altfel adeseori pe parcursul artei europene.

Gândirea raționalistă a Greciei antice este punctul de plecare și dimensiunea esențială în formarea spiritului european, iar ceea ce caracterizează această gândire, ca și roadele ei în momentele de plenitudine, sunt măsura și echilibrul, un cult al formei armonioase întemeiat pe o concepție a frumosului care și astăzi, conștient sau nu, determină criteriile noastre de judecată și rămâne un termen de raportare inevitabil. Creația grecească l-a

8 Platon, Ion (id.).

9 Platon Faidros (id.).

10*** Aristotel, Poetica, XV, trad. de D.M. Pippidi, Arte poetice, Antichitatea, Univers, 1970.

manifestat în mod statornic chiar și atunci când afirma un sentiment tragic al existenței, căci tragicul trece și el prin armonie și frumos. În acest sens, un gând al lui Camus, nostalgic admirator, într-un secol atât de crispat ca al nostru, al spiritului solar al antichității mediteraneene, sintetizează exact concluzia pe care ne-am propus-o: „*Gândirea grecească s-a apărat întotdeauna la adăpostul ideii de limită. Ea n-a împins până la capăt nici sacralul, nici rațiunea, ci a luat în considerare totul, echilibrând umbra cu lumina. Dimpotrivă, Europa noastră, avântată în cucerirea totalității, jfovuz excesului*”. Afirmția aceasta a lui Camus este pe deplin întemeiată când ne oprim asupra momentelor de criză ale spiritului european, momente când, asaltat de curente străine, de obârșie orientală, raționalismul abdică aparent și se retranșează, deschizându-se astfel larg porțile fantasticului, căci, inevitabil, insistența fantasticului se manifestă în perioade de criză, și le exprimă. La fel cum abdică aparent și se retranșează fantasticul însuși în epocile de afirmare plenară ale spiritului raționalist, ajungând totuși, uneori, să se strecoare insidios chiar acolo unde ne-am aștepta cel mai puțin –, în opera lui Rafael bunăoară.

Curente de gândire străină ce determină sensibilitatea pentru fantastic pornesc din Orient. Desigur că și Occidentul se infiltrează la rândul său în Orient, impune influențe, determină modificări și se modifică el însuși, căci contactele între Europa și Asia „*nu au lipsit, și nici schimburile, nici chiar influențele, de când Æexandru a infuzat budhismului antropo Zp fismul divin al grecilor, până în secolul al XIX-lea, când prestigiul Orientului a început să crească până tr-atât în Occident, încât Germania, cu Schopenhauer printre alții, a devenit purtătoarea sa de cuvânt aproape.*”¹¹

11* René Iluyghe, op. cit.

Toată cultura elenistică marchează evident aceste schimburi și influențe reciproce și nu întâmplător, cu referire mai ales la manifestarea ei în Europa, s-a încetățenit expresia de baroc elenistic. Aceasta spre a marca devierea de la echilibrul clasic, pentru că în modalitățile limbajului plastic intervin perturbări menite să exprime un alt sentiment. Și iarăși, nu întâmplător, putem depista în această cultură prezența fantasticului, dacă n-ar fi să amintim decât propensiunea pentru gigantism.

Adoptând forme de cultură occidentală, Orientul introduce în schimb în Europa, un alt tip de relații ale Omului cu Universul, relații altcum nuanțate, firește, față de cele din sistemele clasice ale gândirii orientale, modelate de alte determinante, uneori bastardizate în practici periferice, alteori restructurate de realitatea în care s-au impus, dar care nu se lasă abolită, și, acceptându-le, își pregătește revanșa.

Cea mai virulentă infuzie orientală în spiritul Occidentului o produce fără îndoială creștinismul. Caracterul amăgitor al vizibilului este violent afirmat. Dar nu mai e vorba de comunicare și contopire cu lumea, ca în cazul budhismului și al taoismului, ci de negarea ei radicală în numele transcendenței. Orientalul aspiră la seninătate, simpatizând cu viața; europeanul convertit la creștinism năzuiește la o lume de dincolo, cea de aici fiind o piedică, o adversitate ce trebuie anihilată. Grecii o organizau pentru ca s-o umanizeze> s-o înfrumusețeze, să-i dea înfățișarea inteligibilă de care vorbea Malraux; creștinii o repudiază. Natura este izgonită, iar omul armonios nu se mai află în centrul lumii. Chipul său e disprețuit, umilit, abhorat; individul trebuie să dispară, să abdice de la el însuși, căci, odată organizată, noua religie aprigă și intolerantă, expresie a acelei gândiri mărginite și rudimentare tipică tuturor fanatismelor, este prima formă

europeană de totalitarism. „*Și dacă vine cineva la mine, spune evanghelistul Luca, și nu urăște pe fatal său și pe mamă și pe femeie și pe copil și pe frați și pe surori, chiar și viața ea însăși, nu poate fi ucenicul meu*”. Abia spiritul franciscan se va apropia mai târziu în mod programat de lumea vizibilului și-n „*Laudele* Sfântului Francesco din Assisi trebuie să vedem o revanșă de răsunet a spiritului european de fond și o erezie față de ortodoxia creștinismului primitiv.

Prelungind simbolismul de tip oriental, dar adaptat, iraționalismul creștin dezvoltă o artă abstractizantă, imaginea având menirea să exprime transcendența și devenind astfel vehiculul revelației. Către secolul al V-lea, Pseudo-Denis Areopagitul

Vii slăvi „*betțna*” care „*scalda în minunate splendori sufletele lipsite de ochi*”¹². Ochiul grecesc, concentrat spre armoniile acestei lumi, este înlocuit cu „*ochiul lăuntric*” al neoplatonicienilor, care preiau și adaptează în spiritul noii religii idealismul filosofului elin. Dar adeseori acest ochi lăuntric nu va descoperi mângâierile transcendenței ci doar spaima, într-o lume care nu corespunde imaginilor consolatoare ale rațiunii, căci existența unui Dumnezeu avan naște în mod firesc spaima, întunericul și monștri. Rațiunea, care se putea lipsi de zei, zeificându-se ea însăși, devine inefficientă; mai mult chiar: mijloc diavolesc de ispitire. Izgonită sau uitată, ea va adormi lăsând scenă liberă fantasticului. Acceptându-l pe Dumnezeu, omul acceptă implicit principiul său antagonic: Diavolul – *maimuța lui Dumneata*” – mult mai inventiv și mai prezent, dispensator al tuturor spaimelor, maestru neîntrecut în născocirea de monștri meniți să ia totul în derâdere, cu care împânzește natura, îi strecoară perfid în făpturile însuflețite, în lucruri ca și în sufletul îngrozit al omului.

12 René Huyghe, op. cit.

Etichetarea Evului Mediu drept o epocă de totală beznă obscurantistă este o teză de mult depășită pentru că această epocă gastează revanșa spectaculoasă a spiritului raționalist care este Renașterea. În convulsiile sale putem urmări eforturile rațiunii de a ieși iar la suprafață printr-o adaptare la condițiile inexorabile ale istoriei, și este consolator să constați că niciun întuneric nu poate rezista la nesfârșit, că orice forță opresivă conține în ea însăși, potrivit unei dialectici infailibile, germenii propriei sale distrugerii...

Dar chiar în cadrul creștinismului, o analiză mai amplă și mai sistematică ar impune nuanțări pe care încercarea de față, propunând mai degrabă o schemă generală, nu și le poate îngădui. Cucerind Europa, noua religie este cucerită la rândul ei, într-atât e de adevărat că ceea ce aservim ne înrobește. Ea se europenizează treptat, își șlefuește asperitățile și preia din substanța spiritului antichității. Este un proces subtil de întrepătrunderi ce marchează etape distincte în evoluția ei. Există un contrast evident între intransigența dogmatică a creștinismului evanghelic și sincretismele atât de eteroclite propuse de soluțiile gnostice, prin care temele creștine asimilează formule și cadre ale gândirii Greciei, elemente din mitologia sa precum și din alte diverse religii. Deja, în secolul al II-lea e.n., de exemplu, teologii purtau discuții pentru a fixa cea mai adecvată reprezentare a lui Cristos. Sfântul Chirii și Sfântul Justin susțineau că pentru a da semnificația deplină a întrupării sale, Cristos trebuie să aibă o înfățișare abjectă și respingătoare. El este, după Sfântul Chirii, *„Cel mai hidos dintre fiii oamenilor”*. Partizanii frumuseții lui Cristos, Sfântul Bernard printre alții, au reacționat împotriva acestei viziuni „expresioniste”, răspunzând: *„Dacă nu-i frumos, înseamnă că nu-i Dumnezeu”* Victoria lor este victoria spiritului

grecesc¹³, a *frumosului clasic*. De aici s-ar putea deschide o paranteză amplă a funcției *urâtului* ca o categorie estetică preferată în reprezentările artei fantastice tocmai pentru expresivitatea lui șocantă și insolită, care oferă fanteziei posibilități nelimitate. „*Dacă vom observa căderea, în creștinism, remarca Jean Grenier, căderea distruge frumusețea* (în viziunea ei grecească, firește - **n.n.**). *Lucifer trecea drept cel mai frumos dintre îngeri, iată-l pe cel mai frumos dintre îngeri devenind cel mai hidos!*”¹⁴ Căderii biblice îi corespunde o cădere, ca să spunem așa, estetică, firească pentru un creștin, dar pentru un grec șocantă: „E oare *diformitatea altceva decât orezența lipsei de măsură care e totdeauna urâtă?* se întreba retoric Platon.

Și penetrația spiritului grecesc trebuie căutată, de asemenea, în etapa următoare, până la Sfântul Augustin, în neoplatonismul lui Plotin care propune o latură raționalistă ce nu refuză o lume inteligibilă și în care își află ecou sentimentul grecesc de aderare la natură. „*Iată, afirmă Plotin referindu-se la umanitarismul creștin, oameni ce nu se dau îndărăt să numească frați pe cei mai josnici dintre ei, dar nu găsesc de cuviință să acorde acest nume soarelui, stelelor de pe cer...*” * Sunt cuvinte ce propun spiritul și tonul de mai târziu al *Laudelor* lui Francesco din Assisi.

Legăturile cu spiritul antichității nu se rupseseră așadar; ele răzbat în continuare din aluviunile depozitate de migrațiile barbare în arhitectura merovingiană, bunăoară, se dezvoltă apoi odată cu renașterea carolingiană prelungită cu perioada culturii romanice, care ține la rândul ei până către mijlocul secolului al XII-lea.

13 cf. Albert Camus, *Caiete*, trad, de Modest Morariu, Univers 1971.

14 Jean Grenier, *Jir ta și problemele ei*, trad, de Modest Morariu, Meridiane, 1974.

Dar firele sunt încă ascunse. Este explicabil că în arta romanică teratologia importată din Orient cunoaște o mare înflorire. Făpturile monstruoase întregesc un bestiar fantastic extrem de bogat ce duce gândul, prin contrast „la figurația animalieră din arta grecească, unde singurul animal cu drept de cetate este calul, pentru frumusețea lui nobilă. Pentru ochiul și mentalitatea europeană, toți acești monștri populează fantasticul, căci ei își modifică semnificația originală, ignorată, devenind întruchipările forțelor negre ale lumii de dincolo. Redescoperirea din ce în ce mai insistentă a figurației umane, în comparație cu imagistica paleo-creștină, marchează desigur un progres, dar cât de – departe suntem încă de frumosul ideal și cât de ușor putem acorda valori fantastice acestei figurații în care abstracționismul bizantinizant se împletește cu ceea ce am putea numi astăzi desfigurare de tip expresionist.

Aproape antitetic, goticul izgonește teratologicul; acesta mai dăinuiește ca reminiscență doar, căci arta se apropie de realitate și acceptă formele vizibile ale vieții.

Dacă până acum ideologia creștină era dominată de figura Sfântului Augustin (354 – 430) și sta sub semnul idealismului platonician, odată cu Thomas d'Acvino, care preia gândirea aristotelică, ea mar

— Cf. Albert Camus, *Intrt Plotin și Sf intui Augustin*, în voi. *Eseuri*, Univers, 1971.

chează un pas înainte în favoarea rațiunii, și apoi încă unul prin triumful filosofilor nominaliști. Aceștia afirmă existența reală a lucrurilor individuale, în opoziție cu *realiștii* care, continuând idealismul platonician, susțineau realitatea noțiunilor generale (*universalid*), anterioare lucrurilor individuale. Artă își va sincroniza evoluția realistă, în accepția nominalistă bineînțeles. Este momentul amintit când se dezvoltă spiritul franciscan ilustrat de Cimabue și, după el, cu evidență marcată și

strălucire, de Giotto.

Dar iată că un nou amurg își îngroașă umbrele odată cu sfârșitul Evului Mediu, amurg în care sufletul medieval agonizează cu violente convulsii. Secolul al XV-lea punctează o nouă criză morală a Europei și, ca atare, o anemie a puterilor rațiunii ce deschide iarăși, larg, porțile fantasticului. Dacă *„în secolul XIII arta se adresează inteligenței, constată Emile Mâle, în secolele XIV și XV ea glăsuiește sensibilității”* iar sensibilitatea este mai puțin înclinată să asculte vocile rațiunii și mult mai ispitită de excese. *„Gândirea religioasă, spune Johan Huizinga, nu cunoaște decât două extreme: să se tânuie de caracterul trecător al celor omenești, de sfârșitul puterii, slavei fi plăcerii, de ofilirea frumuseții, și să jubileze pentru mântuirea sufletului întru veșnică fericire. Tot ce se află între aceste două extreme rămâne neexprimat* *„Pesimismul, angoasa, deznădejdea acestei epoci nu cunosc ideea rezonabilă de limită de care vorbea Camus. Obsesia violentă a morții pentru că „nicio epocă nu a impus tuturor și în permanență ideea morții cu atâta putere ca secolul al XV-lea, *” *** cutremură imaginațiile înfricoșate de perspectiva trecerii *„dincolo”, neiertătoare precum o exprima și Villon:*

*„Știu, mari și mici, săraci, avuți.
Cuminți, zurbavi, de orice spița.
Mireni, prezviteri, mândri, sluți.
Inși mai de rând și Domni de viță.
Și Doamne mari cu cabaniță.
Oricum le-a fost în viața partea.
Purtând boglar și-n păr căiță.
Ti ia, neosebindu-i, moartea¹⁵*

Este epoca dansurilor macabre, a întâlnirilor dintre

15 Opurile Magistrului François Villon, în românește de Romulus Vulpesco, Editura Tineretului, 1958.

morți și vii (legendă budhiștă la origine 1) a scheletelor alegorice, a ispitirilor, a judecăților de apoi, căci ideea morții o implică în mod obligatoriu pe aceea de judecată și osândă. Și imaginile osândeii abunda, rezultat parcă al unui sentiment colectiv de culpabilitate. Diavolul, „care acoperă cu aripile lui negre un pământ întunecat”¹⁶, găsește un climat ideal, și-și va pune la bătaie toată iscusința perversă pentru a se deghiza în mii de feluri, ajungând să se prăsească monstruos până și cu obiectele cele mai inocente. E semnificativ faptul că marea înflorire a artei fantastice o cunoaște nordul germanic al Europei, mai depărtat de seninătatea și de echilibrul mediteranean, în operele unor artiști ca Bosch, Martin Schongauer, Urs Graf, Baidung Grien, Grünewald, Dürer, până în zorii secolului al XVI-lea. După un drum lung, plin de meandre, replieri și aparente abdicări, gândirea Renașterii reașază omul în centrul Universului și reînvie spectaculos vechile idealuri ale spiritului occidental, exorcizează demonii și-i izgonește în tenebrele lor. Și chiar dacă ei mai reapar din când în când, răspândind umbre amenințătoare, cu miros de catran și de pucioasă, Renașterea se înscrie ca un moment solar în istoria culturii europene și este firesc ca focarul ei să fie Italia atât de plină de amintirile antichității. „Nu s-ar crede, constata Poliziano, că Atena a fost nimicită și ocupată de barbari, ci că Æena a emigrat la Florența cu pământul și avutul ei, iar Florența a înghițit-oie. Dacă Reforma dezvoltă spiritul critic și implicit conștiința individualității, pentru că îndrumă credinciosul să cerceteze izvoarele religiei și stimulează ca atare o artă realistă, Contra-Reforma ce urmează Conciliul din Trento revigorează iraționalismul credinței împotriva spiritului rațional și dezvoltă o artă patetică, somptuoasă, excesivă, fundată pe fervoarea mistică a sentimentelor colective, o

16 Jolian Huizinga, op. cit.

artă ce caută „emoția și mișcarea cu orice preț” (Burckhardt), și anume barocul. Nu-i locul aici să expunem teoriile uneori divergente, cu privire la acest curent din punct de vedere istoric, teza de mai sus având suficiente temeiuri. În Italia, el apare după etapa manieristă, considerată de unii o formă deprebarochism. Erwin Panofsky, printre alții, a infirmat această interpretare. Trebuie să admitem însă că sufletul manierist este totuși un suflet baroc. Oricum, manierismul se integrează și el într-un fenomen general de criză. Prin insolitul căutărilor sale, prin exces metaforic, exagerare plastică, stridente cromatice, el marchează o ruptură față de raționalismul renascentist și este, de asemenea, susceptibil de alunecări în fantastic. După cum îl definește unul dintre adversarii săi din secolul al XVII-lea, abatele Bellori, el este „*idee fantastă barată pe meșteșug și nu pe imitație*”. Trebuie spus că această criză manieristă se afirmă și în restul Europei prin așa-numitul manierism târziu și însumează artiști în tablourile cărora iraționalul și fantasticul își găsesc bogate posibilități de expresie. El Greco, în secolul al XVI-lea, pictorii Școlii din Praga se integrează în acest curent.

Revenind la baroc, acesta refuză concepția ideală a naturii. Pasional și frenetic, Caravaggio respinge ideea, dar în cazul său barochismul va reprezenta o direcționare către realism. La vremea lor, teoreticienii barocului militează pentru o artă moralistă, ceea ce exclude, precum afirma Lionello Venturi, posibilitatea dezvoltării critice pozitive. Consecința directă este „*încurajarea reprezentării suferințelor fizice ale martirilor credinței, menită să suscite o voluptate particulară, ce a fost numită plăcere amestecată cu durere și bucurie, interpretându-se într-un mod nu prea decent catharsisul tragic al lui*

Aristotel”¹⁷

Gândirea laică, pe de altă parte, generează și ea baroc fantastic, tânăra știință pervertindu-se adeseori în mistagogie. Climatul ce domnea la curtea pragheză a lui Rudolf al II-lea o dovedește cu pitorească elocință. Din nou însă, spiritul raționalist își pregătește revanșa. Tot secolul al XVII-lea este dominat, precum se știe, de gândirea carteziană, ce stă la baza clasicismului. În pictură Poussin reintroduce cu severitate controlul rațiunii.

În secolul următor, ofensiva se prelungește în gândirea iluministă. Un interes crescând se dezvoltă pentru antichitatea greco-romană, atacând pe plan artistic terminația rafinată și frivolă a barochismului, care-i rococoul. Idealuri antice resuscită în concepția neoclasicismului inițiat de Mengs și de Winckelmann. În celebrul său *Laocoon* (1766), Lessing refuza artelor vizuale accesul la invizibil reducându-le menirea doar la exprimarea frumuseții proporțiilor fizice. În Franța, exponentul idealului neoclasic este Louis David.

Desigur că optica neoclasicismului este excesivă; ca înclină exagerat celălalt taler al balanței și riscă în cele din urmă osificarea în academism.

Prin reacție, romantismul preconizează întoarcerea la Evul Mediu, și numai această preferință indică un tip de spiritualitate complet diferit. *The Gothic Revival* și prerafaeliții în Anglia, nazareenii lui Friedrich Overbeck în Germania, puriștii italieni, primitivismul îndreptat împotriva școlii lui David în Franța, sunt tot atâtea porți deschise unei inspirații ce refuză controlul rațiunii. Familiarele colocvii ale lui Blake cu îngerii și cu spiritele, coșmarurile lui Heinrich Füssli, diabolismul lui Goya marchează momente de dezlănțuire a fantasticului.

Ruskin își exprimă în această epocă rezervele față de

17 Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art Flammarion*» 1968.

Renaștere „reproșează marilor ei maeștri faptul că sunt prea impregnați de spirit antic, cere artei „să xeze ceea ce-i fugitiv, să lumineze ceea ce-i de neînțeles, să întruchipeze ceea ce nu are măsură, să immortalizeze? lucrurile care nu dăinuie”. Supremul lui țel este „tot ce-i infinit și miraculos, și ceea ce omul poate percepe jără să înțeleagă, să iubească fără să definească”.

Simptomatică pentru gândirea artistică a secolului al XIX-lea este apariția conceptului de *Einfühlung* (intropatie), enunțat de Herder și definit de Robert Vischer (1872). El ar echivala de fapt în modul cel mai apropiat tipul clasic de spiritualitate orientală. Potrivit acestui concept, formele reale devin, prin simpatie, simboluri ale vieții lăuntrice și traduc aspirația panteistă de contopire cu Universul. În această lumină se pot interpreta peisajele vizionare ale lui Caspar David Friedrich, care sunt proiecții ale unor stări interioare.

Rațiunea și-a pierdut adoratorii, atât de zeloși în secolul trecut, încât, proclamând-o Ființă Supremă, au fost cât pe ce s-o mute în transcendență, oferindu-ne prin exces paradoxul unui raționalism irațional.

„*Vedeți domnilor, declară sarcastic memorialistul din subterană al lui Dostoievski, rațiunea e indiscutabil un lucru bun, dar rațiunea nu-i de cât rațiune, ea satisface numai însușirea de-a raționa a omului... Eu, de pildă, tind în chipul cel mai firesc să trăiesc pentru a-mi satisface doar capacitatea de a raționa, adică, să ttțicem, doar a douătecea parte din întreaga-mi capacitate de a trăi. Ce este rațiunea? Națiunea știe numai ce-a apucat să afle (unele lucruri poate că n-o să le afle niciodată, chiar dacă asta nu-i o consolare, de ce n-am spune-o?...*” Această capacitate de a trăi resurse latente, romantismul caută s-o activeze preconizând multiplicarea individualității cu ajutorul „paradisurilor artificiale”: alcoolul, tutunul,

opiumul, hașişul, care stimulează prospectarea abisurilor lăuntrice ale omului. Către sfârșitul secolului, unul dintre reprezentanții simbolismului – care-i tot fenomen romantic, organizat –, Odilon Redon, aduce parcă o concluzie a monologului dostoevskian când afirmă că *„totul se făptuiește prin supunere docilă la sosirea inconștientului”*.

Nu-i mai puțin adevărat însă că toată frenezia romantismului nu poate anihila, totuși, o nevoie de stabilitate care se traduce prin nostalgie armonici și echilibrului clasic ce răzbate bunăoară din cântecul chinuit al unui Baudelaire, imaginând, la modul romantic, tărâmul feeric atât de Iorainian unde *„totu-i ordine și frumusețe, lux, calm și desfătare”* și unde fără îndoială mișcarea vrednică de ură nu deplasează conturile¹⁸. Pentru a nu mai comenta tezismul raționalist cu care își încheie cariera poetică exaltatul Lautréamont, unul dintre părinții revendicați ai suprarealismului.

Fantasticul secolului nostru se dezvoltă la scara tragediilor care îl cutremură. În acest secol în care seismele sociale au generat concepții totalitariste și genocide, acoperind fizionomia individuală a omului cu o mască de suferință modelată de cele mai crâncene războaie ale istoriei, când gândirea deznădăjduită comunică un sentiment al absurdului într-o lume ce întâmpină apelul omenesc cu o tăcere irațională¹⁹, când noii idoli abstracți ai celor mai bizare curente ideologice pretind sângeroase ofrande, căci, *„călăii de astăzi, o știe fiecare, sunt umaniștii”* * „* * *”, când evoluția rapidă a științei, încărcată adeseori cu negre amenințări, modifică de la o zi la alta raporturile omului cu Universul, posibilitățile fantasticului se largesc în mod considerabil.

18 y>Je bais le mouvement qui déplace les lignes“ (Jrîymme à la Beauté)

19 Albert Camus, Keflecții despre ghilotină, în Eseuri, Univers, 1971.

În artă, diversele curente printre care cele mai importante sunt expresionismul și suprarealismul prelungesc sensibilitatea de tip romantic și susțin înclinările felurit nuanțate ale viziunii fantastice. În mod paradoxal – aparent – tocmai descoperirile gândirii eliberează demonii secolului nostru deghizându-i în veșminte noi, dar care nu le pot ascunde trăsăturile de rudenie cu străbunii lor din iconografia tradițională. Sunt poate niște demoni mai complecși, pe măsura complexității omului contemporan, asaltat de atâtea probleme, și, uneori, să recunoaștem, exagerat de cazuiști. Minotaurii lui Picasso, avortonii setoși de identitate umană ai lui Bacon, jivinele metalice ale lui Lynn Chadwick, demonii de-o sarcastică jovialitate ai lui Miro, ciudatele triburi ale lui Yves Tanguy, sfincșii femele ale Leonorei Fini. compun un bestiar ce traduce sumbre obsesii. Toți acești demoni apar și dispar într-o succesiune năucitoare, căci marea voluptate a *diavolului*” este mobilitatea, principiul opus stabilității clasice, veșnica febră novatoare, neastâmpărul căutător de noi formule, care nu disprețuiește nici satisfacțiile frivole ale mondenității. Dar sarabanda lor plină de rumori nu acoperă vocile rațiunii. Și dacă putem considera epoca noastră drept o epocă de criză, nu trebuie să uităm că, așa cum s-a întâmplat în ajunul Renașterii, asemenea intermedii convulsionate creează, potrivit unei dialectici inexorabile, climatul necesar unor germinații pline de promisiuni. În această dualitate se implică în mod obligatoriu prezența fantasticului, căci fantasticul hazardează imagini ale necunoscutului cu tulburătoarele sale probleme, pe care luciditatea rațiunii le va dezlega.

În eseuul său despre baroc (*Lo Barroco*, 1935), devenit piesă de referință, Eugenio d’Ors reînvie un concept provenind din neoplatonism și folosit mai ales de teologii alexandrini: acela de *eon*. „Pentru alexandrini, un *eon*

înseamnă o categorie care în ciuda caracterului ei metafizic, adică în ciuda faptului că ea constituia în mod strict o categorie, avea o dezvoltare înscrisă în timp"²⁰

Lansând ipoteza existenței în cadrul istoriei a unei „*plasma germinative*” prin analogie cu plasma germinativă a ființelor organice”, invariabilă, folosind *ca substrat stabil evenimentele omenеști*”, d’Ors conchide: *trebuie, în alți termeni, să se ia în considerație, în lanțul succesiunii istorice, unele elemente de constanță. Să se dea o legitimitate științifică existenței ei speciilor, existenței tipurilor; în loc să se exagereze, cum se obișnuiește în acest domeniu, importanța contribuțiilor succesive ale noutății*”²¹.

Așa își fundamentează d’Ors teza potrivit căreia barocul nu este doar un stil istoric localizat ci un stil universal de cultură, el fiind una din acele permanente conținute în *plasma germinativă* a istoriei umane. În dialectica istoriei, *eonul barocului* este principiul opus *eonului clasicismului*. Dacă cel de al doilea semnifică unitatea, primul este „*spirit și stil al dispersării, prototip al acelor manifestări poliforme în care credem că distingem în fiecare zi mai ales prezența unui numitor comun, revelația je creșului ce aparține unei anumite constante umane*”. În continuare, Eugenio d’Ors invocă teza profesorului Pierre Janet care „*studiind personalitatea umană și perturbările sale arată până la ce punct stadiul de ceneștezie, adică de conștiință a unității, este precar în om și cât de frecventă e tendința spre dezagregare mentală când Jonustd vital slăbește pentru a întregi: „stările patologice de pierdere sau de dedublare a personalității, de conștiință alternativă etc., există deja în*

20 Eugenio d’Ors, *Trei ore în Muzeul Prado. Barocul*, trad de Irina Runcan, Meridiane, 1971.

21 Eugenio d’Ors op. cit. (câ și citatele cc urmează).

germen când acel stadiu superior pe care l-am putea denumi stadiul conștiinței clasice este deprimat dând curs liber unei înfloriri multiple și vicioase, substituie barocă a eului unic. (...) Weltgeistul are de asemenea tonusul său și grade mai ridicate sau mai coborâte ale acestui tonus. Când starea umanității este tonică, se impune «eonul» clasicismului; când tonicitatea slăbește pe primul loc trece «eonul» Barocului. Primul produce în morfologie un fel de cenesteze; al doilea se abandonează multipolarității sale, ce lasă să se reverse izvoarele bogate și tulburi ale subconștientului. Obiectul creat în primul caz are un contur fi un centru, în al doilea caz e continuu și mtdtipolar, îi lipsește un contur propriu și este supus unei atracții situate în afara lui”.

Încercând să delimităm, într-o schemă foarte generală, momentele de intensitate ale imaginației fantastice, constatăm că ele coincid cu momentele de criză, când tonusul *Weligeist-ului* este mai anemiât, anemiere produsă de grefarea pe organism mul occidental a unor modalități de simțire și de gândire îndeobște exotice. Putem vorbi astfel de un fantastic alexandrin, de anume tipuri de fantastic medieval, de un fantastic manierist, baroc, romantic expresionist, suprarealist ș.a.m.d. Dar indiferent de modalitatea plastică a diferitelor tipuri de fantastic, ele dau expresie după părerea noastră aceluiași *eon*: al barocului. Cum desfășurarea istoriei ilustrează confruntarea permanentă a celor doi *eoni*, categoriile dialectice ale acestei confruntări pot fi regăsite departe în timp în gândirea maniheistă, și mai departe încă, în primele relații pe care Omul le statornicește cu Universul. Determinând exact aceste relații, el caută să-și împlinească necesitatea consubstanțială de unitate. Răubine, întuneric-lumină, demoniac-divin, anima - lic-uman, pasiunerațiune, deznăde de-speranță, tumult-calm,

dezordine-organizare, baroc-clasic, iată opozițiile cu care operează această necesitate. Imaginile artei fantastice sunt întotdeauna incluse în primul termen al acestor binomi. Dar în măsura în care spiritul rațional elucidează problemele generate de aceste antinomii, denumirea de fantastic se menține doar în perspectiva judecății istorice ca o etichetă de specie. Desigur că există probleme ce nu și-au primit răspunsul și atunci imaginea fantastică își menține caracterul fantastic intrinsec și fiorul, generând totodată noi exprimări. Gândirea rațională are menirea de a dezlega aceste probleme, pe care de fapt, integral sau până la o anumită limită, tot ea le-a adus în dezbatere. În această determinare reciprocă trebuie să vedem însăși condiția existenței noastre sensibile și gânditoare. Dualitatea permanentă a celor doi *eoni* menține un echilibru necesar, menit să nu ne dezarmeze ci să ne conserve încrederea. Veșnic pe buza necunoscutului și veșnic biruindu-l, pentru a descoperi noi necunoscuturi ce urmează a fi limpezite, iată dialectica necesară în drumul spinos al cunoașterii pentru împlinirea unității omului cu lumea, condiția de a nu renunța la facultățile conștiinței omenеști, stimulenta energiei noastre existențiale. O lume de certitudine absolută este o utopie necesară; dacă, prin absurd, s-ar realiza, umanitatea ar încremeni sortită unei sclerozări definitive căci, în mod obligatoriu și permanent

...rendre la lumière suppose d'ombre une morne moitié"²²

Iar imaginile fantasticului înfățișează fața noastră umbrită, care se răsuțește încet către soare.

SPIRITUL

ROMANTIC

Termen de referință esențial pentru a defini spiritualitatea secolului al XIX-lea, conceptul de romantism

22 Paul Valéry, *Le cimetière marin*, Poe'sies, Gallimard, 1942.

este unul dintre cele mai frecvent invocate în judecarea operei de artă în general și, ca atare, semnificația lui deplină nu poate fi înțeleasă doar istorist. Manifestările romantismului depășesc această delimitare, tot așa cum aspectele pe care le îmbracă depășesc și contrariază definițiile.

Opiis clasicismului, romantismul a acumulat accepții multiple, adeseori controversate, dar, în ultimă analiză, mai mult sau mai puțin identice. E preferabil, totuși, să nu vorbim atât despre un curent romantic, cât despre o stare de spirit, istoricește foarte difuză, care se integrează într-o atitudine mai generală și fundamentală. Inițial, termenul *romantic* era un sinonim pentru pitoresc, straniu, extravagant, absurd, contrazicând astfel de la bun început orice idee de ordine și de organizare. Cu timpul, semnificația lui se specializează iar cei care îi asigură circulația sunt în primul rând oamenii de litere. Hurd, Joseph și Thomas Warton, în Anglia secolului al XVIII-lea, îl folosesc pentru a apăra operele lui Spenser, Tasso și Ariosto împotriva atacurilor criticii neoclasice, apreciind epica „romantică” a acestora, independentă față de canoanele clasice. Adeseori, chiar la autorii citați, el apare ca sinonim pentru gotic și ca atare îl va folosi în general și Herder în Germania. Frații Schlegel, la rândul lor, statornicesc și teoretizează antinomia clasicromantic pe care, în Franța, o va prelua doua. mna de Staël. Istoria bogată și nuanțată a conceptului, multipolaritatea lui sugerează unor exegeți teza existenței unei pluralități de romantisme²³, ceea ce nu-i modifică însă accepția esențială. Cum opozitul statornic al diverselor forme de romantism e clasicismul, ni se pare firesc să căutăm în această pluralitate o unitate de fond, considerând că orice romantism își găsește originea într-o atitudine comună,

23 Arthur O. Lovejoy (cf. R. Wellek, op. cit.).

divers modulată de apartenența la un anumit tip de spiritualitate etnică, de realitățile istorice ale epocii, de climatul social specific, de psihologia individuală a artistului, cum și de datele particulare ale existenței sale.

Angajat existențial în înfruntarea dintre clasic și romantic, Goethe a caracterizat astfel termenii acestui binom: *Klassisch ist das Gesunde, Romantisch ist das Kranke* (Clasic este ceea ce-i sănătos, romantic este ceea ce-i bolnav). În eseu *Clasicism, romantism, baroc*²⁴, George Călinescu a dezvoltat scriitor definiția lui Goethe. „Clasicism-romantism, spune el, sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, repetabile numai la analiza în retortă. Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupest și sufletește, normal (slujind drept normă altora) y deci canonic. Individul romantic este utopia unui om complet anormal (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, revțumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuie luate într-un sens cu totul literar, evitându-se confuzia cu patologia medicală”.

Această separare dihotomică iese din circumscrierea istorică a romantismului și afirmă două atitudini fundamentale și permanente, două tipuri estetice mai explicit sau mai confuz delimitate, condiționându-se dialectic, interferându-și adeseori planurile. Dacă tipologic clasicul și romanticul nu pot fi reperați în stare pură, ci doar sub formă de compromisuri și mixturi, cum spune Călinescu, și în acest sens Goethe însuși e un exemplu elocvent, aceleași compromisuri și mixturi vor rezulta și la analiza fenomenelor de cultură și de artă. Doar dozajele, firește, vor varia. Alături de aceste două extreme, G.

24 G. Călinescu, Impresii asupra literaturii spaniole. Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1946.

Călinescu situează barocul ca stare apropiată de romantism, dar marcată de un „delir tehnic” din care ar decurge *gratuitatea* sa. Afirmatia este riscantă, căci perpetuează o semnificație pejorativă de mult infirmată. Dacă, așa cum afirmă G. Călinescu, artistul baroc este „tipul artistului de atelier”, care face „artă pentru artă”, care *renunță la „observația morală” a clasicului și la „ideile” și „problemele” romanticului*, reducând totul la o „curiozitate plastică”, atunci această discreditare ar cuprinde artiști dintre cei mai reprezentativi ai Europei, introspectivul Rembrandt, liricul Vermeer, dramaticul Ruisdael și alții din pleiada strălucită care se afirmă în Țările de Jos, apoi Velásquez, Zurbarán, Ribera, în Spania ș.a.m.d.

Mai recent, un punct de vedere asemănător expune Marcel Zahar, privind exclusiv artele plastice. * Clasicism și romantism reprezintă pentru el două, principii imanente și permanente ce însoțesc destinul omului, cel din urmă prelungindu-se maladiu, în faza sa de decădere, în „fenomenul de excrescență” al barocului. Afirmatia, atât de categorică, e discutabilă, ea născând în mod firesc o seamă de întrebări derutante. Barocul, ca o categorie distinctă în istoria artei europene, urmează clasicismului renescentist. Care este atunci tulpina „romantică” din care își desprinde excrescențele bolnave? Manierismul, care la rândul său reprezintă prelungirea „degradată” a clasicismului renescentist și este considerat de unii istorici de artă, dezaprobați de Erwin Panofsky, drept o formă de prebarocism? Și cum se situează în raport cu barocul propriu-zis terminația sa mondenă și „decăzută”, senzualul și frivolul rococo? Urmărind acest fir, în mod logic, manierismul ar fi „romantismul” barocului, iar barocul „romantismul” rococoului. Implicit, făcând calea întoarsă, rococoul ar fi „barocul” barocului, în timp ce barocul ar

deveni „barocul” manierismului, față de care clasicismul ar dobândi rolul de „romantism”. În continuare, trebuie să admitem că, de vreme ce numai romantismul produce excrescențe maladive, clasicismul este o categorie lipsită de evoluție, când nu mai trebuie argumentat faptul că barocul, inclusiv manierismul, pornesc din formele clasicismului. Și astfel cu verdicte prea ritoase, cu autonomizarea excesiv de cazuistă a unor categorii foarte înrudite, riscăm să ne pierdem într-un labirint inextricabil.

Oricum, barocul, el însuși unul dintre cele mai controversate concepte din istoria culturii și a artei, precede, cu toate particularizările sale, romantismul, iar opozitul său e tot clasicismul. După Wölfflin, Focillon și alții, barocul reprezintă o categorie permanentă și recurentă, fiecărei perioade clasice urmându-i o perioadă barocă ce ilustrează o fază de declin, corespunzătoare așadar unei stări de criză. În consecință, în termenii opoziției lui Goethe el s-ar suprapune romantismului. Dar, spre deosebire de romantism, care nu are o constituție stilistică unitară, barocul se afirmă ca stil constituit, în ciuda particularizărilor sale, și Wölfflin este cel care îi stabilește morfologia în raport cu stilul clasic. Urmărind emoția și mișcarea cu orice preț (Burckhardt), el răspunde unor stări afective, efervescente, e impulsiv și dezordonat, în timp ce stilul clasic, emanație a intelectului, este normativ, canonic, aspiră la echilibru și la armonie.

Lipsiți de o expresie stilistică unitară, romanticii, de la Blake la Turner, de la Goya la prerafaeliți, de la Caspar David Friedrich la Delacroix, uzează de cele mai diferite modalități formale împrumutând eclectic, de la primitivii italieni, de la clasicii „Renașterii, de la artiștii baroci, de la neoclasici și de la realiști, aspirând uneori ei înșiși la clasicism ca Delacroix de exemplu, anticipând chiar, în frenezia căutărilor, cuceririle de mai târziu ale

impresionismului. Cert însă că formele preferate și dominante ale romantismului sunt de proveniență barocă, pentru libertățile pe care le îngăduie, și dacă vom analiza spiritul lor în statornică opoziție cu spiritul formelor clasice, vom constata o largă posibilitate de transfer în romantism a principiilor barocului așa cum le-a enunțat Wölfflin²⁵, transfer cu atât mai justificat cu cât există mulți artiști revendicați deopotrivă, în interpretarea diversilor comentatori atât de baroc, cât și de romantism. Preferința pentru pictural față de linear, picturalitatea neaservindu-se în cazul romanticilor aparenței optice ci viziunii interioare a artistului (pe întrebăm cum pot fi etichetați în acest caz Rembrandt, unde totul este expresia unei viziuni interioare și, la cealaltă extremă, impresioniștii, unde totul se supune aparenței optice?); pentru reprezentarea în profunzime față de cea bidimensională; pentru formele deschise, apte să exprime nelimitatul, față de cele închise; pentru multiplicitatea care suprimă autonomia unitară a părților în favoarea unui motiv major, creator de unitate; pentru claritatea relativă, care nu epuizează forma, față de claritatea absolută, – toate aceste preferințe își pot găsi exemplificări, la o analiză morfologică a mijloacelor romantismului. Evident că acest punct de vedere nu poate fi absolutizat, căci există, precum spuneam, artiști romantici, care aspiră la formele clasice, le și folosesc, dar în asemenea cazuri romantismul lor ține de viziune și de semnificații.

O revenire la clasificarea lui Eugenio d'Ors, precedent amintită, se impune. Acesta consideră barocul un stil permanent, o constantă a spiritualității umane, un *eon*, proiectând pe tot parcursul istoriei culturii varietățile unei categorii imuabile, într-o schema împrumutată de la

25 H. Wölfflin, Principii fundamentale ale istoriei artei, trad, de Eleonora Costescu, Meridiane, 1968.

Linné, el inventariază douăzeci și două de specii de baroc, printre care și *barrochus romanticus*, în secolul al XIX-lea. În argumentarea sa, d'Ors pornește de la cons1 atarea caracterului precar al unității conștiinței omului și a tendinței sale de dezagregare. Dacă spiritul clasic ilustrează o stare tonică a umanității, un moment de echilibru fatalmente fugar, cel baroc, o criză efervescentă când conștiința își pierde unitatea, se abandonează multipolari tații sale, îngăduind revărsarea izvoarelor „bogate și tulburi ale subconștientului „De îndată ce inteligența își stabilește legile, spune el, viața își recâștigă privilegiul. Astfel încât disciplina își pierde caracterul sacru, iar spontaneitatea ciob îndes te un mod de divinizare. Orice clasicism fiind prin esențaintele dualist este, prin definiție, normativ și autoritar. Și reciproc, pentru că orice baroc este vitalist, el va fi ca atare libertin și va traduce un abandon, o venerație în fața forței. De aceea clasicismul a fost denumit și umanism, denumirea devenind aproape un sinonim. Sensul cosmic al barocului, dimpotrivă, s-a dezvoltat pe de-a-ntregul în vocația sa eternă pentru peisaj și folclor A²⁶

În afirmarea dialectică a spiritului uman, relațiile dintre cei doi termeni ai dihotomiei lui d'Ors se susțin și se condiționează reciproc. Unul este efervescența, celălalt este echilibrul și sinteza, unul este măsura, celălalt este excesul prolific și înnoitor a cărui revărsare va impune necesitatea măsurii, căci, vorbind în termenii alegoriei nietzscheene, Apolon nu poate trăi fără Dionysos. S-ar osifica în încremenirea lui apolinică. Iar fără Apolon, freneticul Dionysos s-ar prăbuși în haos.

Ernest Robert Curtius a propus o teză asemănătoare în binomul clasicism-manierism, în care manierismul include „toate tendințele literare ce se opun clasicismului

26 Eugenio d'Ors, op. cit.

fie că sunt anterioare, contemporane sau posterioare oricărui fel de clasicism". Preluând conceptul lui Curtius, Gustav René Hocke, elevul său, explică ingenios interdependența celor doi termeni conferind un sens estetic legii lui Ohm potrivit căreia „intensitatea unui curent este egală cu câtul forței electromotoare și al rezistenței magnetice. e (De aici concluzia: „clasicismul are nevoie de «forța electromotoare» a manierismului dacă nu vrea să încremenească, în timp ce manierismul are nevoie de «rezistența» clasicismului dacă nu vrea să se dizolve. Clasicismul fără manierism degenerază în pseudo-clasicism, manierismul fără clasicism se transformă în mania manierei.”²⁷

Așa cum o văd d’Ors și Curtius, alternanța celor două stiluri concepute ca termeni ai unei dihotomii permanente în ceea ce numește d’Ors „plasmă germinativă” a culturii asociază foarte sugestiv concepția vechilor chinezi despre dubla forță cosmică ce domnește asupra universului și a tot ce cuprinde el, acel *K’i* compus din principiul masculin *Yang* (înglobând în corespondențele sale soarele, focul, vara) și cel feminin, *jîn* (luna, apa, iarna). Etern și reciproc, cele două forțe cosmice se interacționează într-o mișcare circulară și veșnic înnoită. Când *Yang* ajunge la punctul minim, el se schimbă în *jîn*, care crește, iar la punctul său maxim se schimbă în *Yang*, fiecare dintre cele două principii conținându-se reciproc.

În acest context, romantismul secolului al XIX-lea se înscrie ca un fenomen de reacție, regenerativ de energie spirituală în momentul când neoclasicismul s-ar fi sclerosat în imobilism, fenomen născut, în condițiile unui anumit moment din istoria culturii, din acel fond baroc permanent despre care vorbește d’Ors și care este în fond principiul dinamic al existenței spirituale.

27 G.R. Hocke, op. cit.

Pe nedrept numit „stupid”, secolul al XIX-lea este un secol de mari convulsii, de criză regeneratoare din care se deschid toate perspectivele unei etape distincte în istoria civilizației umane, etapa care, și astăzi, își continuă dezvoltarea pe aceleași coordonate, căci secolul nostru este mai puțin original decât ne place să credem și împlinește doar anticipațiile celui precedent. Afirmarea plenară a burgheziei, pe plan istoric și social, cuceririle gândirii materialiste și, ca o consecință, progresul vertiginos al științelor pozitive și al tehnicii, dacă

I r ar fi să amintim decât descoperirea radioactivității prin experiențele lui Becquerel asupra uraniului și ale soților Curie asupra radiului, iar la cealaltă extremă afirmarea deosebit de viguroasă, 1 filosofici idealiste în Germania, și cu aceasta eliberarea energiilor spirituale ale eului, totul afirmă tocmai acea multipolaritate baroca despre care vorbește d’Ors, îngăduindu-ne să subscriem la teza lui, care ni se pare cea mai convingătoare. Ne îngăduim, ca atare, să socotim romantismul ca o specie a *eonului* baroc, născută într-un secol de efervescență barocă, secol când multiplicitatea tendințelor care își dispută afirmarea face cu neputință, încă, împlinirea clasicistă în imitate, dar aduce în dezbatere posibilități pe care timpul le va experimenta, le mai experimentează. Această integrare este cu atât mai justificată cu cât, în ultimă analiză, orice am face, toate formele de manifestare ale spiritului uman, oricât de ramificate și de nuanțate, se reduc în esența lor la un sistem de dihotomii în care relațiile celor doi termeni răspund unei inevitabile condiționări reciproce. Preferința pentru dihotomia clasic-baroc, teoretizată de d’Ors, poate fi subiectivă în ceea ce privește al doilea termen. Să spunem că este vorba de o preferință lexicală care nu-i modifică în fond substanța. Considered termenul clasic ca un termen fix și indiscutabil,

opozitul său, că îl denumim baroc, sau romantism, sau manierism, rămâne același ca semnificație iar romantismul propriu-zis, o specie în istoria sa.

e

Explozia romantică ce se produce în secolul al XIX-lea este rezultatul unor acumulări care pot fi înregistrate cu mult înainte, starea de spirit romantică dovedindu-și astfel permanența chiar atunci când gândirea dominantă este raționalistă și clasicizantă, iar semnele ei sunt descifrabile în cele mai solide sisteme raționaliste, la Descartes bunăoară, când recunoaște că subtilitatea naturii o întrece pe cea a rațiunii.

Descoperirea naturii și apariția unui alt tip de raporturi ale omului cu natura, descoperirea eului cu bogatele sale resurse de viață interioară și promovarea imaginației la funcția de instrument al cunoașterii, ca substitut al rațiunii, sunt premisele pe care se dezvoltă gradat și divers nuanțat atitudinea romantică. Dacă ideea de raționalism și de clasicism asociază spontan valorile spiritualității franceze, romantismul își anexează ca teritoriu de elecție Germania. În jocul supremațiilor culturale ale Europei, Germania, romantică a secolului al XIX-lea îi urmează Franței raționaliste din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. *„Azi mufele germane precumpănesc. O, Germaniei Frumoasele noastre zile s-au încheiat, ale tale încep”*, exclama în 1768, frivolul poet Dorat, iar în 1835, Philarète de Chasles constată: *„De două secole încoace elementul germanic este în progres; elementul roman pierde pretutindeni... Dacă trecutul aparține Greciei, Italiei, Spaniei, se pare că viitorul e rezervat raselor septentrionale”*. * Această supremație nu trebuie să ducă la concluzia că originile romantismului s-ar afla numai în Germania și că celelalte romantisme europene ar fi preluat starea de spirit romantic prin contaminare. Este adevărat

că la un moment dat ideile romantismului german exercită o puternică radiație în întreaga Europă; nu-i mai puțin adevărat însă că influența lor nu ar fi fost posibilă fără o situație romantică deja existentă în forme proprii și autonome pe care le vor nuanța fără să le modifice radical, fiecare romantism afirmându-și propria sa originalitate. Anglia, Germania și Franța reprezintă în acest context țările în care romantismul se manifestă cel mai viguros și mai specific, în cazul primelor două puțindirse vorbi de-o vocație romantică consubstanțială. În Italia, e drept, s-a negat chiar existența romantismului, negație, firește, excesivă. Filosofia istoriei așa cum o concepe Giambattista Vico în secolul al XVIII-lea, concepția estetică ce decurge din viziunea sa și în care se condamnă „ideea” clasicilor și se afirmă primatul imaginației față de rațiune prefigurează o gândire de esență romantică ce va avea influențe asupra lui Hamann și a lui Herder. Tot semn romantic r. ste și anglomania de la sfârșitul aceluiași secol I radusă prin interesul pentru Shakespeare și Ossian. În secolul următor, spiritul romantismului italian I h >larizează adeziunile carbonarilor care luptă pentru n Italie nouă și independentă. În Spania, romantismul considerat în delimitări didactice se suprapune, de asemenea, mișcării revoluționare împotriva despotismului monarhic, dar numai exemplul lui Goya este suficient pentru a demonstra caracterul organic al spiritului romantic în psihologia unui popor de structură eminentemente barocă. Romantismul țărilor nordice, ca și cel rusesc, e fortificat de inspirația germanică, ideile Filosofilor naturii I implantându-se acolo, ca să vorbim în termenii binecunoscutei teorii romantice, grație unor afinități electiv.

Dacă un spirit romantic, sau baroc cu semnificația atribuită de d'Ors, însoțește întotdeauna subteran spiritul clasic, căci instaurarea ordinii presupune obligatoriu

existența a ceva ce trebuie < >rdonat, raționamentul are și un sens invers, într-o relație de inevitabilă reciprocitate; ideile clasiciste, de echilibru și de organizare apar la rândul lor în plin baroc pentru a-i frâna risipirea în multipolaritate și a preveni haosul. Pictura de „idei” se degajează astfel treptat din delirul manierist, și tot treptat, în procesul evolutiv al acestei picturi se naște estetica raționalistă a clasicismului. Descaries, marele doctrinar al raționalismului, dar suflet pasional și baroc în fond, își învinge barochismul nativ considerând că imaginația trebuie controlată de rațiune și de voință, și începe cu el însuși:

„Să încerc mai curând să mă înving pe mine însumi decât soarta și să modific mai degrabă dorințele mele decât ordinea lumii...” (Discurs despre metodă).

La rândul său, edificiul înălțat de spiritul clasic va fi minat de infiltrațiile romantice (baroce) care își sapă lent drumul în subteranele sale.

În general, secolul al XVIII-lea stă sub semnul reacției neoclasiciste împotriva rococoului, reacție cu caracter intelectual și moral. În Germania, curentul neoclasic este dominat de Winckelmann (1717 - 1768). Idealul profesat de el este acela de-a deveni contemporanul anticilor. Frumusețea grecească reprezintă un tip imuabil și exemplar. Frumosul nu cunoaște varietatea; este *unul* și trebuie considerat în indeterminate, altfel spus, *„într-o formă care să nu fie deloc o stare a sufletului sau un impuls al pasiunii ce-ar amesteca în frumos trăsături străine și i-ar sfărâma unitatea.”*²⁸

Cu Lessing, gândirea plastică se păstrează în limitele unui clasicism și mai dogmatic. Față de Winckelmann, care judeca opera de artă în raport cu un ideal moral, Lessing

28 Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, 1766.

restrânge posibilitățile artelor plastice condamându-le la tratarea exclusivă a vizibilului. Singura lor menire și posibilitate este reprezentarea frumuseții fizice și, ca atare, li se refuză accesul la spiritualitate.

Cum iluminismul din care decurge gândirea neoclasicilor este anemic în Germania dată fiind revoluția industrială târzie și lipsa unei burghezii revoluționare, indiciile unei stări de spirit romantice apar destul de subliniat împotriva curentului oficial și clasicizant, reactivând vocația unui popor pentru care gândirea clasică este o gândire imitativă și nu structurală.

În evident contrast cu Winckelmann se conturează astfel silueta originală a lui Wilhelm Heinse (1749 - 1803), autorul unui roman bizar intitulat *l'Erdinghello și insulele fericite*²⁹, considerat de Schiller ca o „*producție stranie*” ce va rămâne un exemplu remarcabil al elanului aproape poetic de care este capabil apetitul senzual³⁰. Implicat în polemica ce are loc împotriva criticii neoclase, Heinse consideră că arta este omenească și nu grecească și pretinde libertatea imaginației, a geniului și a naturii.³¹ Temperament senzual, pentru care arta, *servește plăcerii simțurilor*”⁹ el se declară totodată un partizan al culorii în pictura și vede în ea un scop, ceea ce constituie o abatere de la ortodoxia neoclasicilor. Eretică este și atitudinea sa rousseau-istă față de natură, pe care n-o măsoară cu „compasul inteligenței” cum ar spune Belori.

Un loc important în pregătirea spiritului romantic îl ocupă, fără îndoială, Bodmer (1698 - 1783), unul dintre primii care atrage atenția asupra poeziei Kvului Mediu, publicând, printre altele, partea a doua a *Cântecului Nike*

29 Ardinghello und die glückseeligen Inseln, 1787.

30 In Über naive und sentimentali sc he Dichtung.

31 Lionello Venturi, Histoire de la critique d'art, Flammaïon, 1969.

lungilor. Tot el este autorul unui *Tratat despre Miraculos*³²

Or, asemenea preocupare trădează o apartenență spirituală de tip baroc, *la memviglia* ocupând, după cum se știe, un loc important în sensibilitatea barocă. Deși tributar gândirii neoclasiciste, Bodmer susține că imitația naturii implică, peste rațiune, forța creatoare a artistului, implicit facultatea sa de-a imagina, imaginația dobândind prestigiul de categorie distinctă alături de rațiune. Spirit profund religios, în momentul apariției *Messiadei* lui Klopstock el socotea că Homer a fost depășit. Teoriile lui Bodmer, care face parte din Școala elvețiană, sunt preluate de Johann Breitinger în *Poetica* sa, apărută în 1740, la Zürich. Ideile cuprinse contrazic clasicismul dogmatic al contemporanului Gottsched și sunt difuzate în întreaga Germanie de Baumgarten (1714 - 1762). Importanța acestuia din urmă este din ce în ce mai apreciată de exegeții săi moderni. I urmând drumul lui Leibnitz, Baumgarten deosebește percepțiile obscure, intuiții parțial inconstiente, cantonate în zona simțurilor, de percepțiile distincte care intră sub controlul rațiunii. De aici, o cunoaștere confuză, aceea a artei, și una distinctă, aceea a științei. Astfel, din imitatoare umilă, arta este consacrată ca o modalitate a cunoașterii.

Latura populară a Școlii de la Göttingen, ilustrată mai ales de Gottfried August Bürger, poetul celebrei balade *Tenore*, oferă și ea un argument romantic prin interesul deosebit pentru literatura populară. Un document romantic este însăși relatarea ceremoniei din 12 septembrie 1772, care consfințește constituirea acestei școli, așa cum se desprinde dintr-o scrisoare a lui Johann Heinrich Voss, unul dintre fondatorii ei: *Seara era nespus de frumoasă și luna era plină. Ne-am lăsat cu toții în voia*

³²B riefte von Johann Heinrich Voss, Halb er st ad, 1829 - 1833.

* Lionello Venturi, op. cit.

*impresiilor trezite de frumoasa natură. Ne-am răcorit cu lapte în coliba unui țăran, apoi am pornit peste câmpuri. În cele din urmă ne-am adunat într-un desiș de stejari și numaidecât ne-am gândit să rostim un jurământ de prietenie sub acești copaci sacri. Pălăriile fură încununate cu frunze și depuse la rădăcina unui stejar. Apoi cu toții luându-se de mână au dansat în jurul unui copac, au luat luna și stelele drept martori ai unirii lor și și-au jurat prietenie veșnică.*³³ Perioadă confuză din punct de vedere teoretic, amestecând tendințe diverse și contradictorii, reziduuri neoclasicе și elanuri romantice, și care și ar putea găsi ilustrarea alegorică în uniunea lui Faust cu frumoasa Helena, așa cum o imaginase Goethe, mișcarea *Sturm und Drang*, declanșată în cel de-al optulea deceniu al secolului al XVIII-lea, trebuie considerată ca un moment premergător romantismului german propriu-zis. Eterogenitatea ideilor sale e explicabilă în Germania unde „*aceleași forțe care au sfârșit la neoclasicism au creat și romantismul. Neoclasicismul a fost o soluție provizorie și unilaterală pe care romantismul a corectat-o universalizând-o*”. ** însuși revoluționarismul declarat al acestei mișcări este o atitudine romantică. Artiștii noii școli refuză modelele și imitația, se proclamă genii *originale* și afirmă un simț acut al personalității lor. Shakespeare și Rousseau exercită o influență precumpănitoare asupra acestei mișcări și pot fi socotiți printre mentorii ei spirituali. Dintre gânditorii novatori, pregnant se desprinde silueta lui Johann Georg Hamann. Personaj bizar, supranumit „Magul Nordului”, Hamann este un ferment deosebit de activ și gândirea lui risipită în scrieri răzlețe exercită o puternică radiație spirituală. Influența de Vico, Hamann proclamă că totul în artă este spontaneitatea și imaginația. El e unul dintre primii care

au teoretizat semnificația noțiunii de geniu indicind totodată subconștientul ca sursă subterană ce alimentează forța sa creatoare. Influența pe care a avut-o asupra lui Herder este evidentă atunci când acesta afirmă că „*străfundul existenței noastre este individual*”, artistul exprimând fondul obscur al sufletului omenesc.

În aceeași epocă, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 - 1798) va aduce o substanțială contribuție la formarea stării de spirit romantice. O moarte mult prea timpurie îi pune destinul sub același semn al condiției tragice proprie eroului romantic. *Efuziunile unui călugăr îndrăgostit de artă* apărute fără numele autorului în 1797, sub îngrijirea lui Tieck și, la doi ani după moartea sa, *Fanteziile despre artă, pentru prietenii artei*³⁴ stau la baza formării unei întregi școli de pictură.

Gândirea lui Wackenroder nu constituie o doctrină; este revărsarea lirică a unui îndrăgostit de artă care vede în artă o adevărată religie bazată pe iubire. Contemplarea operei de artă este o rugăciune, iar muzeul un templu. Artistul, după Wackenroder, acționează „*prin inspirație divină*”, iar arta, „*floare a sensibilității omenesti*”, este o creație intuitivă și spontană ce refuză regulile și artificiile rațiunii, căci „*există în sufletul nostru o oglindă magică ce arată lucrurile cu mai multă putere de reprezentare*”. Creația și contemplarea artei sunt expresia iubirii pe care canoanele o atrofiază și o ucid: „*Cel care crede într-un sistem a și izgonit iubirea din adâncul inimii sale; intoleranța spiritului este mai insuportabilă decât intoleranța sentimentului; superstiția e preferabilă dogmatismului*”.

În secolul al XIX-lea, romantismul german va dobândi o fundamentare filosofică. Gândirea lui K. Lant subminase

³⁴ Hermentergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin 1797 și Phantasien über Kunst, für Freunde der Kunst, Hamburg 1799.

deja obiectivitatea afirmând că nu percepem decât aparențele nu și realitatea în sine. Continuându-l pe Kant, Fichte joacă un rol de prim ordin în evoluția spiritului romantic. Punctul de plecare al gândirii sale îl constituie raportul dintre *eu* și *noneu*, adică universul înconjurător, care este treptat absorbit de eu prin voința sa. Esența eului este conștiința de sine în virtutea căreia devine subiect absolut care se dezvoltă înfrângând rezistența exterioară a non-eului. Împlinirea dezvoltării sale înseamnă aservirea totală a materiei de către spirit, cu alte cuvinte cuprinderea eului și a non-eului într-o identitate unică. *Eu/*, spune Fichte, *întronează ordinea și armonia în masa inertă și informă*. În felul acesta, „*sub influența lui trupurile lumii se pliată și devin unul și același trup organizat; grație lui sorii își împlinesc armonioasa revoluție*” ideal la care aspiră Fichte este divinitatea; eul uman este în consecință o stare de devenire în divinitate, este, virtual, divinitatea.

Dar gândirea filosofică ce distilează esența cea mai pură a spiritului romantic este aceea a Filosofilor naturii din rândurile cărora, dominantă, se detașează figura celui mai strălucit discipol al lui Fichte, Friedrich Wilhelm Schelling (1775 - 1854). Imaginativ, oracular în expunerea ideilor sale, Schelling își proclamă gândirea mai degrabă decât s-o înscrie într-un sistem, ca predecesorii săi. Filosoful devine în întruchiparea sa un poet și un vizionar, căci Schelling identifică filosoful cu poetul, pretinzându-i imaginație și inspirație. Dar gândirea Filosofilor naturii are antecedente în Germania, care fusese unul dintre cele mai importante centre ale alchimiei și ale gândirii ocultiste. Printre principiile de bază ale acestei gândiri se numără acela al analogiei dintre microcosmos (om) și macrocosmos (univers), și-l vom regăsi circulând frecvent în secolul al XIX-lea în gândirea Filosofilor naturii. Concepțiile mistice ale antichității, teoriile gnostice și

pitagoreiciene reînviată și puse în circulație stau la baza „alchimiei practice” care căuta Piatra filosofală capabilă să preschimbe materia vulgară în aur. În afara alchimiei practice exista însă și o „alchimie mistică”. Aceasta căuta Lumina spirituală (înțelepciunea) pierdută de oamenii neleginiți. Iluminarea mistică, extazul este cale de cunoaștere a realului dincolo de aparențele sale imediat perceptibile.

Foarte cercetat de Filosofi naturii și de romantici în general, Jacob Böhme (1574 - 1626), adept al lui Paracelsus, același care concepușe o „medicină”³⁵ a universalului, și al sectei de iluminați a rozerucienilor, preia principiul existenței unui element primordial din care totul porcede și enunță idee a identității lucrurilor lumii, ideea de bază a Filosofilor naturii: *„Când vorbesc despre om, despre un animal, despre o plantă sau despre o faptură oarecare, toate acestea sunt același lucru unic. Tot ce este corporat este una și aceeași esență: plante, copaci și animale; dar fiecare se deosebește prin faptul că la început verbul fiat i-a imprimat o calitate”*. * Încercarea de mai târziu a unor artiști, Runge în primul rând, decreează o operă de artă totală (Gesamtkunstwerk) traduce analogic aspirația la totalitate pe planul mai limitat al esteticii și exprimă totodată veleitatea demiurgică a artistului romantic. În revista Athenaeum, artiștii romantici formulează insistent aspirația lor în acest sens: *„Ar trebui apropiate toate artele și căutate mijloacele de comunicare de la una la alta. Sculpturile se însufleteșcă poate în tablouri, tablourile devin poeme, poemele muzică...6*

În filosofia lui, ce reînvie vechiul panteism, Schelling vrea să abolească dualitatea eu - non eu stabilită de Fichte, în principiul superior în care își au obârșia și unul și altul și care este *absolutul*, echivalentul substanței

35 Cf. Marcel Zahar, op. cit.

infinite a lui Spinoza, cuprinzând în aceeași identitate toate contrariile. Astfel Schelling reia la modul său *teoria identității* (*die I lin hei f sie bre*). „În sine, spune el în *Cursul său de istorie a filo Sofiei, opozitele sunt identice, și nu numai în sine, ci viața eternă constă tocmai în a produce etern opoziția și a o concilia etern. Cunoașterea unității în opoziție înseamnă cunoașterea absolută*”. Omul poartă în sine din eternitate conceptul fiecărui lucru din natură - „*acest poem închis într-o scriere necunoscută*”. A cunoaște universul înseamnă a privi în tine însuți lucrurile sale. Cunoașterea astfel dobândită dă filosofului puțința de-a *construi* lumea conform dialecticii divine care a creat-o și de-a se identifica *ipso facto* cu divinitatea. Pe planul estetic, artistul, și el un filosof, își găsește o menire în a fixa această recreație în formele artei, deci nu imitând natura, ci reconstruind-o.

Gândirea Filosofilor naturii nu constituie un tot sistematic ci este, așa cum o definește Albert Béguin”, un *curent de gândire original și fecund care a fost opera comuna și fragmentară a mai multor spirite de altfel foarte deosebite*”. Printre acestea mai pot fi citați, Goethe, Johann Carl Passavant, Johann Jacob Wagner, Dietrich Georg Kieser, care a studiat influența fenomenelor naturii și a marilor ritmuri ale vieții terestre asupra trupului omenesc, Josef Ennemossner, autorul unei „*Istории a magiei*”, Lorenz Okenfuss (Oken), un fanatic al analogiilor dintre om și univers, și alții.

În rezumat, Filosofia naturii întrunește o seamă de principii de bază comune tuturor. Universul este văzut ca un organism însuflețit - animalul univers - și toate lucrurile sale în aparența lor individuală se subordonează unei realități supreme pe care o și ilustrează simbolic și în care năzuiesc să se reintegreze. Această *realitate supremă* sau *tot universal*, este concepută ca un etern circuit

cosmic și se identifică cu divinitatea. Întreaga realitate aparentă dobândește, ca simbol al universului, un caracter sacral care îl îndreptățește pe un pictor ca Friedrich să-l vadă pe Dumnezeu între trestii. Un curent universal de simpatie leagă între ele toate ființele și este în același timp determinantul aspirației lor la unitate într-un proces de neîntreruptă devenire, care va sfârși prin a le reda condiția divină într-o vârstă de aur. „Într-o zi, vom deveni ceea ce este tatăl nostru însuși”, spune Novalis, și ilustrează această devenire în imaginea unui supraom atotputernic și sieși suficient: *„Fiecare va deveni propriul său medic și va putea dobândi sentimentul exact al trupului său, omul va deveni într-adevăr independent de natură, poate chiar capabil să-și refacă membrele pierdute, să se sinucidă prin timp ltd act al voinței sale și să dobândească pe această cale adevărate revelații despre trup, suflet, lume, viață, moarte și împărăția spiritelor. Nu va depinde probabil decât de el să dea viață materiei – el va fi atunci capabil să se separe de propriul său trup, ori de câte ori va socoti necesar s-o facă Ie³⁶*

minimalului-univers îi corespunde un suflet universal pe care sufletul omenesc îl rezuma de altminteri în virtutea analogiei dintre macrocosmos și microcosmos. Întoarcerea în sine, care este o stare extatică, o evadare din individualitatea aparentă, este în același timp calea de redescoperire a sufletului universal cu ajutorul celui „ochi lăuntric” teoretizat în filosofii néoplatonicieni și ei adepți ai organicității naturii. „Orice coborâre în sine, spune tot Novalis, – orice privire spre interior, – e totodată și o ascensiune, înălțare – privire spre adevărata realitate din afară”. Pe planul creației artistice, principiul își găsește expresia în concepțiile celor mai semnificativi pictori romantici. „Singurul isșyor al cârtei, afirmă Caspar

36 Cf. Marcel Zahar, op. cit.

David Friedrich, *este inima noastră, graiul unui suflet curat și nevinovat... un impuls dinăuntru o creează* (opera de artă - n.nl) *deseori fără știrea artistului*". Și mai departe: *„Pictorul nu trebuie să picteze numai ce vede în fața lui ci și ceea ce vede în el însuși”* Alegerea acestei căi se întărește și printr-un complex de inferioritate față de desăvârșirea artei grecești care, o mărturisește Runge, a atins punctul culminant în arta formelor și nu mai poate fi depășită. Ca atare, arta trebuie să dobândească altă finalitate decât frumosul „exterior”, să exprime tocmai acea stare extatică amintită, grație căreia realitatea reprezentată în tablou va ilustra realitatea metafizică și esențială.

Prin acest mod de a concepe raporturile omului cu lumea, spiritul romantic german ne oferă un paradox plin de consecințe. Exaltând pe de o parte individul până la îndumnezeite, îl abolește pe de altă parte prin năzuința lui la totalitate, orice individualizare constituind o rupere din totul universal și deci un rău. Prin Nietzsche, tezist interpretat, în formele sale degradate, acest totalitarism metafizic se va prelungi monstruos în secolul nostru în totalitarismul politic, când individul, pierzând iluzia transcendenței, își va căuta unitatea în imanență divinizând Istoria...

Sentimentul rupturii individului din *Tot* naște unul din marile motive romantice, acela al unei revolte vârstă de aur pe care omul a pierdut-o și la care visează purtând în el o conștiință a damnațiunii ce își pune pecetea pe destinul atâtor artiști și eroi romantici. Setea de neant, fascinația morții, acel „*dor de moarte*” care „*îndulcește*” și „*sufletul nemângâiet*” al lui Eminescu, se înscriu în acest context ca o consecință logică. „*A. gândi la moarte e una din reveriile mele preferate*”, spunea Georg Christophe Lichtenberg. Și, consecința consecinței, tot aici își are

obârșia motivul *străinului* și al *înstrăinării*, al „omului solitar și subzistând prin el însuși, străin și veșnic separat de restul lumii” despre care vorbește Ludwig Tieck în romanul Franz *Stembald Wanderungen*.

Un ultim argument în formarea spiritului romantic german trebuie căutat în influența gândirii Orientului, pentru care filosofi germani ai secolului al XIX-lea au manifestat un mare interes. Gândirea orientală consacră o viziune a lumii fundamental contemplativă și integraționistă. Tot așa cum înțeleptul budhist aspiră să străpungă aparența înșelătoare a lumii prin dezindividualizare și integrarea sa în *samsara*, romanticul german aspiră la întoarcerea sa în circuitul cosmic, în secolul romantismului, această infuzie de gândire orientală, recurentă de altfel în gândirea structural raționalistă și pragmatică a Occidentului, găsește o receptivitate și o capacitate de asimilare sporite.

În raport cu romantismul german, romantismul francez urmează o direcție proprie. În Franța, gândirea raționaliști își scrie cele mai strălucite pagini; ea este adânc înrădăcinată în însuși tipul ție spiritualitate al culturii franceze. În mare, principiile romantismului fincez se vor conjuga cu ale altor romantisme, integrându-l în configurația unitară a romantismului european. Descoperirea Evului Mediu, a naturii, rolul preponderent al imaginației, folosirea limbajului simbolic, gustul pentru exotism și pentru pitoresc, interesul pentru creația populară, toate acestea le vom regăsi și la romanticii francezi, dar în alte dozări. Excesele clasicismului începeau să osifice principiile sale într-un academism excelent ca refugiu al mediocrității, dar cu totul în afara artei; abuzul raționalist risca să iraționalizeze rațiunea într-un sistem de dogme, egalizând orice vocație într-un sumbru și servil conformism. Apolon sclerotic avea nevoie

de frenezia vitalistă a lui Dionysos pentru ca arta să recapete viață și strălucire, căci rațiunea are nevoie întotdeauna de discontinuitate.

Una dintre cele mai semnificative particularități ale romantismului francez față de cel german constă în dezinteresul evident față de problematica metafizică. Există o latură religioasă și mistică, mai sensibilă în literatura aristocratică a Restaurației, marcând o mișcare de reacție împotriva Revoluției, dar niciunul dintre marii pictori ai secolului al XIX-lea, care au făcuptictură religioasă, nu au făcut-o în febra unei chinuitoare neliniști metafizice, rămânând mai presus de orice pictori. Adevărata lor religie era arta. „*Poate că în materie de arte frumoase, nu suntem capabili să fim nici creștini, nici pagini*”, scria, în 1810, doamna de Staël, propagatoarea romantismului german în Franța, constatând astfel o inaderență funciară la atitudinile excesive. Desigur că excepții există, și am cita în acest sens Tratatul *despre arta creștină* al lui Rio (1798 – 1874) în care se afirmă că *Misticismul e în pictură ceea ce-i extazul în psihologie* în linii generale însă, elanului mistic al romantismului german îi răspunde în romantismul francez o tendință analitică și psihologizantă, preocupată de o cunoaștere mai adâncă a sufletului omenesc, fără intenția de a-l anihila în marele circuit al vieții cosmice.

Latura socială și militantă, inexistentă în romantismul german, produs al unor intelectuali lipsiți de sentimentul acut al unei apartenențe de clasă și promovând o artă detașată de realitățile de ordin social, va dobândi în romantismul francez accente semnificative. Revoluția și ideile sale își păstrasera actualitatea într-o țară în care antagonismele de clasă evoluau în forme mai organizate și mai violente decât aiurea. Pe de altă parte, preocupările de ordin etic sunt o constantă a spiritului

francez și era natural ca într-o țară de moraliști suflul înnoitor al romantismului să se îndrepte spre dezbaterea unor probleme sociale și psihologice. Pe planul creației propriu-zise, spiritul romantic va exprima necesitatea irepresibilă a artistului de a-și asuma toate libertățile posibile. „*Arta, se proclamă în revista de orientare romantică Globe (1824), trebuie să fie liberă, îl liberă la modul cel mai nelimitat*”. În această ordine de idei, impresionismul, din care se va naște întreaga artă modernă, trebuie privit ca o ultimă consecință a libertăților pe care artistul romantic din secolul al XIX-lea consideră că are dreptul să și le asume. Și este vorba de un romantism în exclusivitate senzualist și vital, în comparație cu romantismul rococo unde *senzualitatea*, artificii, eleganța de aparat, mondenitatea și frivolitatea lasă totuși să se infiltreze uneori neliniștile unei epoci crepusculare, ca în cazul lui Watteau în Franța, al lui Tiepolo în Italia...

În secolul al XVII-lea, arta franceză stă sub semnul intransigenței raționaliste a lui Descartes și estetica este dominată de moralism și de intelectualism. Exemplificarea acestei arte o oferă pictura lui Poussin, riguros subordonată rațiunii. Subiectul trebuie să fie eroic, esențial, epurat de accesorii. Idealul pictorului e „să devină e *roman*”. Academia exercită oficial o adevărată dictatură propovăduind „*frumosul ideal*”. După Félibien (1619 - 1695), natura trebuie corectată în raport cu statuile antichității. Plasticul primează față de pictural și, în această relație, formele frumoase față de culorile frumoase.

ai parcimonie, Félibien acordă totuși un mic rol imaginației, ultima instanță de apel rămânând însă (templele clasice.

Roger de Piles (1635 - 1709) continuă în mare

doctrina lui Félibien. Cu toate acestea, unele concesii se fac simțite. Rolul „geniului” apare mai subliniat, licențele acestuia putând deveni la rândul lor regului. Dar mai bogată în consecințe este importanța acordată culorii, decurgând din admirația sa pentru marii pictori flamanzi și olandezi (Rubens, Rembrandt, Bruegel). Culoarea, după Roger de Piles, împlinește desăvârșirea desenului. În sfârșit, atitudinea față de antici este mai temperată și cere un anumit discernământ.

Secolul al XVIII-lea va prelua spiritul raționalist al secolului precedent, introducând însă atitudini mai nuanțate și mai libere. Gândirea iluministă nu acordă încredere senzațiilor și imaginației care se refugiază în rococo. În critica de artă își face loc însă un anumit eclecticism, uneori de-a dreptul subversiv, care deschide drumurile romantismului viitor într-o evoluție răbdătoare și lentă.

Abatele Dubos (1670 - 1742) în *Reflecții critice cu privire la poezie și la pictură*³⁷, susține primatul afectului. „*Primul scop al picturii, spune el, este să ne emoționeze*”. Aplicarea canoanelor nu asigură reușita operei: „*O operă poate fi proastă fără să conțină greșeli împotriva regulilor, după cum o lucrare plină de greșeli împotriva regulilor poate fi o lucrare excelentă*”. Și mai departe: „*Or, atunci când lucrarea emoționează, sentimentul este un dascăl mult mai bun decât toate dizertațiile compuse de critici*”.

fii calitate de critic de artă, Diderot profesează idei înrudite. El este apologetul pasionalității. Rațiunea, desigur, păstrează în continuare dreptul de control - rațiunea și nu canoanele. Ea „îndreaptă uneori judecata rapidă a sensibilității” (Eseuri despre *pictură*) dar n-o înăbușe. Deși partizan al anticilor în faimoasa ceartă dintre antici și moderni, deși influențat de Winckelman în

37 *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* 1719.

ultimele sale Saloane, Diderot dovedește un gust puțin ortodox, dacă n-ar fi decât marea sa admirație pentru Watteau. Rolul geniului, jrefuzul regulilor și al imitațiilor este declarat: „Îi cer iertare lui Aristotel; dar *a deduce reguli numai din lucrurile cele mai desăvârșite* ca și cum mijloacele de-a plăcea n-ar fi infinite, e un punct de vedere greșit. Nu există aproape nicio regulă pe care artistul să n-o poată călca cu succes. E adevărat că turma de sclavi, deși îl admira în același numește timp nelegiuit”. Sau: „Regulile au făcut din artă o rutină; și nu știu dacă ele n-au fost mai mult dăunătoare decât utile. Să ne înțelegem: ele au folosit omului de rând și au dăunat omului de geniu” (Cugetări răzlețe). Latura visătoare și nostalgică a rococoului așa cum o reprezintă Watteau (1684 – 1721), acel sentiment de vapoasă langoare degajată de un spațiu incert, morbide, viața personajelor trădind sub dezinvoltura atitudinilor o conștiință a precarului și a fugitivului, modul liber de tratare a peisajului și importanța pe care acesta a dobândit-o în tablou, totul acuză o sensibilitate și o imaginație de tip romantic. Concludentă este și recomandăția pe care Watteau i-o face lui Lancret îndemnându-l să nu-și piardă vremea cu vechii maeștri și să-și compună tablourile după „*imaginația și alegerea sa*”. Un sentiment romantic se citește și în pictura de mai târziu a ruiniștilora lui Hubert Robert, de exemplu.

În preocupările sale intelectuale, secolul al XVIII-lea se îndreaptă spre studiul artei medievale și în această ordine de idei *Istoria artei medievale* de Seroux d'Agincourt e un indiciu simptomatic, chiar dacă autorul are o formație winckelmanniană. Tot acum apare și prima traducere din Shakespeare (1776 – 1782), a lui Le Tourneur, precum și o traducere din Ossian. Îți fine, gustul exotismului – în 1712 apar *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu – deschide perspectiva altor civilizații. Este

epoca în care pictorul de origine elvețiană Jean Étienne Liotard (1702 - 1789) ajunge până în Turcia unde se îmbracă turcește și de unde, reîntors, își povestește pitoreștile peripeții.

Cel mai de seamă vestitor și stimulent al spiritului romantic rămâne însă Jean-Jacques Rousseau. Senlimentul și imaginația, gustul reveriei câștigă cu vi un apologet care va marca spiritul romantic și în alte țări ale Europei. El critică artificialitatea moravurilor sociale și predică întoarcerea la natură, motiv prin excelență romantic. Cum gândirea sa este destul de cunoscută, nu mai este cazul să insistăm.

Mai puțin cunoscută însă, dar nu mai puțin importantă, este gândirea lui Maine de Biran (1766 - 1824), „*un spirit imens*”, cum îl definește René Huyghe, care a modelat forma specific franceză a spiritului romantic, aceea care îl deosebește de cel german. El imprimă romantismului o direcție psihologică în sensul cunoașterii sufletului omenesc în substanța sa individuală, în dinamismul permanentei sale deveniri, pentru a descoperi natura morală a omului interior. Această observare a „*fenomenelor interioare*”, această întoarcere în sine a omului nu urmărește integrarea sa în fluxul universal ci „*sentimentul imediat al forței*” care „*nu-i altul decât acela al însăși existenței noastre, inseparabil de acela al activității*”.³⁸ între cunoașterea senzorială, mecanică, și cea exclusiv intelectuală, dogmatică, Maine de Biran găsește drumul care să nu înstrăineze omul de el însuși și de personalitatea sa.

Abia după 1830, ideile romantismului german încep să capete o circulație mai mare în Franța Doamna de Staël este primul lor propagandist cu „*De P Allemagne*” (1810). Spiritul romantic francez începe să se „*radicalizeze*”.

38 Citat după René Huyghe.

Îngrozit de animismul ascuns în materie („*Te teme-n murul orb de-un ochi ce te pândește*”), *Tenebrosul* - văduvul - neconsolatul *prinț de Acvitanian cu turnul năruit*, care a fost Nerval, bun cunoscător al literaturii germane, poate fi considerat un interpret al spiritului romantic german. Dar prezența poetului care, hăituit de spaima sa, s-a spânzurat de un felinar e totuși insulară. În pictură, Delacroix nu depășește un individualism fără consecințe metafizice. Geniul, pentru el, înseamnă „o manieră cu totm personală de-a vedea lucrurile” cuprinse în „dicționarul naturii”. Artistul fiind expresia propriului său temperament menirea lui este aceea „de a scoate din imaginația sa mijloacele, de a reda potrivit temperamentului sau propriu” aspirație permanentă spre clasicism îl oprește de la excese: „principala și cea mai importantă parte a picturii e să știm ce a produs natura mai frumos și mai convenabil pentru această artă ca să alegem din ea urmând gustul și felul de a simți al anticilor” Pictura sa religioasă e concludentă pentru a dovedi o autentică inaptitudine metafizică.

Gândirea estetică a lui Baudelaire confirmă acest punct de vedere: „*artistul adevărat trebuie să fie într-adevăr fidel propriei sale naturi*” Rolul imaginației, „*regina adevărului*”, e subliniat cu insistență, dar tocmai prin această calitate de „*regină a adevărului*” ea nu poate fi detașată de inteligență: „*Un mare pictor este obligatoriu un bun pictor, pentru că imaginația universală închide inteligența (în sens de înțelegere) a tuturor mijloacelor și dorința de-a le dobândi*”.

Poet și pictor, Victor Hugo nu îmbogățește gândirea estetică, dar ne oferă în schimb, teoretic și practic, imaginea romanticului care vede în romantism suprema libertate de expresie. „*Nu există nici reguli, nici modele*” proclamă el în prefața la *Cromwell*, și toată creația

sa, cu toate inconsecvențele ei, rămâne o expresie a acestei libertăți pusă cu precădere în slujba unor scopuri sociale...

Anglia reprezintă cea de a treia mare direcție a romantismului. Ca și în cazul Germaniei, putem vorbi despre un romantism structural, dar mult mai temperat de un simț instinctiv al măsurii, mai puțin radical pe latura sa metafizică, tradus mai mult printr-un naturism nativ, un gust funciar pentru pitoresc, o mare forță imaginativă și sentimentală și o vocație lirică extrem de bogată în resurse. E de observat că unul dintre marii idoli. îi romanstismului este Shakespeare, el însuși un mare romantic, că, în secolul al XIX-lea, în timp «ce în Europa continentală, dezbaterile pe marginea «» poziției clasic-romantic captau energia multor spirite, marii poeți ai epocii, printre care Coleridge și Byron, nici nu se socoteau romantici și considerau că această dezbatere nu privește câtuși de puțin Anglia.

Filosofia materialist-empiristă în succesiunea Baron, Hobbes și Locke afirmase o linie oarecum trail ițională a spiritualității engleze, o anume propensiune pozitivistă care va influența gândirea estetică a eseistilor empirici din secolul al XVII-lea, gânilire ce nu acceptă absolutismul rațiunii. Scoțianul Alexandre Gerard, de exemplu, argumentează rolul de bază al imaginației în artă. Geniul, afirmă el, <ste produsul superior al imaginației. În critica de artă, percepția se săvârșește pe planul afectului iar rațiunea intervine doar pentru a clasifica și discuta sentimentele criticului. Gustul pitorescului păstrează o mare pondere. Dacă Burke, în 1756, deosebise, alături de „frumosul agreabil”, „sublimul”, asociat unor sentimente de spaimă, de infinit, de durere, Price, către sfârșitul secolului, a adăugat ca o categorie a frumosului „pitorescul” ale cărui caracteristici sunt asprimea,

neregularitatea, o variați e continuă a formelor și a culorilor, a luminilor și a sunetelor”.

În același secol al neoclasicismului, Anthony Shaftesbury (1671 - 1713), a cărui gândire l-a influențat mult pe Winckelmann, profesează idei destul de stranii pentru o optică de tendințe clasicizante. Înseși principiile de bază ale acestui gânditor eclectic sunt expuse la un mod mai degrabă sentimental decât rațional, și printre aceste principii se cuvine subliniat un panteism guvernat de divinitatea care îl echilibrează și îl armonizează.

Un semn romantic este și gustul lui Hogarth pentru arhitectura gotică și barocul rococo. În ciuda convingerilor sale clasicizante, Josua Reynolds (1723 - 1792) refuză la rândul său autoritatea ideii în pictură, consideră natura ca sursă a frumosului și își afirmă credința în imaginație și în sentiment.

Interesul constant pentru Evul Mediu și stilul gotic, care nu trec prin aceeași umbră ca pe continent, este și el un semn romantic foarte marcat în secolul XVIII-lea când determină un adevărat curent: *the Gothic Revival*. „Nu vreau să institui nicio comparație între frumusețea rațională a arhitecturii clasice și licența inspirată de cea denumită gotică, scrie Horace Walpole, autorul celebrei „povestiri gotice” *Castelul din Otranto*. „Totuși sunt încredințat, continuă el, că autorii acesteia din urmă au avut o mai mare cunoaștere a artei lor, un gust mai bun, mai mult geniu, o mai mare înțelegere a ceea ce ne place să imaginăm” * Shakespeare e socotit în ceea ce are el mai bun un poet gotic și devine un simbol al libertății creatoare. „Un învățător, scrie același Walpole, poate respecta unitățile; dar pentru a scrie *Macbeth* trebuie ceva mai mult geniu” *

În pragul secolului al XIX-lea, romantismul nu mai este prevestire, ci fenomen, declarat odată cu William

Blake (1757 - 1827). Opera poetului pictor, exprimată printr-un desen de factură clasicistă, confirmă o optică pur romantică ce acordă imaginației rolul de forță creatoare prin care spiritul pătrunde esența realității, interpretând natura panteist, ca simbol al unei lumi metafizice în mod obișnuit neperceptută. Folosind metafora și simbolul într-o mitologie care sincretizează elemente biblice, miltoniene și reminiscențe ale tradițiilor celtice, Blake interpretează lumea conform unei gnoseologii în spiritul Filosofilor naturii și refuză cu intransigența lui vehementă cosmologia materialist mecanicistă.

Regăsim la el utopia romantică a vârstei de aur, în care natura decăzută și omul, ca parte integrantă, își vor redobândi prestigiul inițial. Nu e locul să insistăm asupra marilor poeți englezi romantici, Wordsworth, Coleridge, Shelley, a căror gândire este una dintre cele mai pregnante expresii ale spiritului romantic englez și prezintă multe puncte omune cu concepțiile Filosofilor naturii.

Cu John Ruskin (1819 - 1900), romantismul își găsește un teoretician exaltat care edifică o adevărată construcție critică. Lionello Venturi vede în el un continuator al lui Wackenroder, chiar dacă nu l-a citit vreodată, dar ale cărui origini spirituale sunt pur englezești. Concepțiile sale se bazează pe refuzul rațiunii și al regulilor în numele unei comunicări cu natura, dar nu în sensul mistic germanic, și al cărei principiu este iubirea. Artistul Trebuie să fie *„o făptură care simte și vede, un instrument atât de gingaș și sensibil, încât nicio umbră, nicio nuanță, linie sau expresie oricât de momentană și efemeră a lucrurilor vizibile care îl înconjoară și nici vreuna din emoțiile pe care acestea sunt capabile să le transmită spiritului cu care a fost înzestrat, să nu rămână neînregistrate, sau să se retragă din cronicile vremii. Nu cade în sarcina lui să gândească ori să judece, și nici să*

*discute sau să știe*³⁹

În sfârșit, de la cadrul peisagistic al tablourilor lui Gainsborough, în secolul al XVIII-lea, până la Constable și Turner, sentimentul naturist, atât ție englezesc și atât de romantic în același timp, însoțește creațiile celor mai notabili artiști, întâi ca semne ale romantismului, apoi ca fenomen romantic manifest.

O

Acestea ar fi într-un spațiu extrem de restrâns față de materia imensă pe care o propune subiectul c. iteva din reperele între care s-ar putea fixa spiritul romantic european.

UN MARE PICTOR „MINOR”: WATTEAU

Istorie și feminitate

Firma lui Ger saint, ultimul tablou al lui Watteau impune un detaliu semnificativ: sub privirea parcă ironic-zâmbitoare a bărbatului cu tricorn din partea stângă, un personaj tocmai împachetează într-o ladă un portret înfățișându-l foarte deslușit pe Ludovic al XIV-lea pictat în maniera oficială a lui Rigaud sau a lui Le Brun. Cum Watteau putea fi și caustic, te întrebi dacă nu-i vorba de o intenție polemică, pictorul împachetând parcă simbolic o întreagă epocă al cărei creator fusese și cu care se identificase în istorie defunctul suveran. Dispărut din viața publică, el nu va mai trona nici printre tablouri. Și chiar să nu fi fost aceasta intenția artistului, faptul că Louis Hourticq (1939) sau, mai recent, René Huyghe, și alții, rețin aceeași sugestie din detaliul amintit îndreptățește sensul lui emblematic.

Trecuseră cinci ani de la apusul regelui supranumit Soare, a cărui domnie de 72 de ani – socotind și perioada regenței – fusese prea lungă și prea autoritară pentru a nu

³⁹ John Ruskin, însemnări despre artă traducere de Cristina Micușan și Sorin Alcxandrescu, Meridiane, 1968.

stârni resentimente. Cum aflăm de la Saint-Simon, un val de ușurare generală marchează sfârșitul guvernării sale: *„Unii, cu speranța de a se afirma, de a participa, de a răzbate, priveau cu bucurie sfârșitul unei domnii sub care nu mai aveau nimic de așteptat; ceilalți, obosiți de un jug apăsător care îi copleșea zi de zi, impus într-o mult mai mare măsură de miniștri decât de rege, erau în –, își tați că se pot simți în sfârșit la largul lor\ cu toții, în general, pentru ca astfel erau eliberați de o îndelungată conștrânger e și foarte dornici totodată de schimbării*

Sub Ludovic al XIV-lea, centralismul monarhic.1 linsese apogeul. Ca să ajungă la formula de puvire ce identifica statul în persoana unică a monarhului, această centralizare a trebuit să neutralizeze principala forță centrifugă: nobilimea. Lichidarea frondei a pus capăt veleităților aristocrației rebele și a dezafectat-o politic, după ce fusese eliminată din circuitul economic, interzicându-i-se accesul în industrie și comerț și neîngăduindu-i-se decât cariera militară, patronatul agricol și... privilegiul de a se îmbrăca în mătăsuri. Noua formă a puterii își găsea expresia în sloganul *„Un rege, o lege, o credință*

Centralismul monarhic impune centralizarea și pe planul cultural, atât în forme administrative, prin înființarea de academii, cât și prin promovarea, mediată de acestea, a unei gândiri estetice menită să legitimizeze autocrația, s-o glorifice, s-o sacralizeze. În acest sens legiferează Boileau în literatură, Le Brun în pictură, Lully în muzică. Regele este unicul protector și beneficiar al noii ordini culturale, iar literatura și arta un instrument de propagandă și un auxiliar al monarhiei. *„Domnilor, le pune Ludovic al XIV-lea în vedere academicienilor săi, vă încredințez tot ce am mai prețios pe lumea asta... gloria meai* Răspunzând acestei invitații, artiștii epocii – și-i de

reținut că printre domnii academicieni se număra și subtilul Racine – o pun în practică zelos și fără complexe. Monarhul-soare apare în postura de Imperator, sub înfățișarea lui Apollo sau Marte. Nenumărate sărbători nou instituite au aceeași menire de a capta populația întru gloria monarhului. O legislație riguroasă regizează doctrina esteticii clasice, la baza căreia stă ordinea rațiunii împotriva dezordinii pasiunilor, frumosul *ideal* opus născocirilor imaginației. Imaginația, „această îndrumătoare de rătăcirii // amăgire”, cum o numea Pascal, inspiră oroare, model în artă trebuind să fie idee a care, „măsurată cu compasul inteligenței, precizează Belloti, devine măsura mâinii” Félibien recomandă la rândul său corectarea naturii prin prisma frumosului ideal antic, iar Fréart de Chambray condamnă pictura libertină – „plăcuta prin culoare dar fără geometrie⁹ nici perspectivă, nici anatomie” (L. Venturi) – și, deopotrivă frumusețea himerică. Într-un cuvânt, artistul e dator să excludă orice neconformități ale ceea ce Félibien, prietenul lui Poussin, numește gustul *major* (*le grand goût*). Chiar pictorii își teoretizează viziunea în acest sens. Le Brun compune în desene o fizionomie slujind ca îndreptar pentru caracterul pasiunilor, iar Poussin elaborează un tratat de artă păstrat fragmentar de Bellori. Tot Poussin este model în conflictul dintre poussiniști și rubensieni, cei dintâi susținând preeminența desenului asupra culorii, a cărei singură funcție, după Le Brun, „este să satisfacă ochii, în timp ce desenul satisface mintea”.

Or, moartea lui Ludovic al XIV-lea și Regența, care îi urmează, constituie cel mai evident reper cronologic în instaurarea unei alte gândiri artistice „la antipodul celei clasice, și care marchează trecerea de la un stadiu major, rațional și etic, slujind istoria și aservind individul la exigențele ei, la unul sentimental, estetic, individualist și,

am spune, în opoziție cu „*le grand goût*” de gust minor. Franța1 pierde voința de-a se afirma în istorie, o afirmare, e drept, plătită scump în epoca imediat precedentă. Ea iese pur și simplu din istorie, renunțând să mai cultive iluziile care s-o activeze în istorie. Regența inaugurează o pauză în dinamismul ei istoric. Abia Revoluția îi va reînvia vitalitatea națională, îi va restitui conștiința de națiune, exacerbată ulterior de mesianismul imperial. Virtuțile majore și virile, virtuțile romane ale omului clasic – rigoare etică, eroism, justiție, lealitate, onoare – cad în desuetudine în favoarea unui spirit de epocă libertar, monden și hedonist, ce va dezvolta germenii descompunerii sociale din următorul secol. Este I revanșa mondenității asupra austerității clasice, al modernilor *asupra anticilor*, învrăjbiți în faimoasa5 polemică de la sfârșitul secolului al XVII-lea. În locul unei arte aulice, de stat și impusă, se afirmă o artă de public, am spune, dictată de gustul public; voinței de acțiune politică prin artă i se substituie reveria sentimentală sau erotismul. Pe scurt, clasicismului intelectualist, auster și viril îi urmează terminația frivolă a barocului, rococoul monden și feminin, care înlocuiește precizia rațiunii cu rătăcirile și *amăgirea* imaginației, al cărei generator e sentimentul. Altfel spus, se afirmă primatul sensibilității asupra subiectului.

Mutația este evidentă în evoluția gândirii estetice care, în secolul al XVII-lea* va ajunge – pas revoluționar – la recunoașterea autonomiei artei. Fisuri apăruseră încă în plin clasicism, prin puternicele infiltrări ale barocului. Félibien, de pildă, recunoașterea puterea hulitei imaginații. El accepta *miraculosul* („*le merveilleux*”) și distingea *grația*, adică „*ceea ce place și cucerește inima fără să treacă prin minte*”. Acum însă, rațiunea este pur și simplu detronată de sentiment. *Inima*, cum ar spune Stendhal, nu mai acceptă supremația *capului*, și tot mai

mult se invocă drepturile sufletului. *„Sufletul are trebuințele sale ca și trupul”*, spune Dubos. Și tot el: *„Or, dacă lucrarea emoționează, sentimentul este de mult mai bună învățătură decât toate dizertațiile alcătuite de critici”*. Dacă pentru Le Brun expresia înseamnă caracterul obiectiv și imuabil al lucrurilor, pentru Roger de Piles, rubensist și spirit fundamental revizionist, chiar dacă mai păstrează aparențe de ortodoxie, ea este *„cugetare a inimii omenești”*. El, consideră adevărul („le vrai”) insipid când nu i se alătură *entusjasmul*, funcție eminamente sentimentală, iar scopul picturii constă, tot după el, în a produce iluzii și deci *a amăgi* („trompet”).

Un criteriu de judecată ce precumpănește e *gustul*, deci subiectivitatea receptorului și, implicit, libertatea deplină față de regulile statornicite de rațiune. Din profesiune strict legiferată, practica artei devine astfel rodul capricios al vocației. *„Predilecția, care ne face să preferăm o parte a picturii alteia, nu depinde câtufl de puțin de rațiunea noastră (...). Această predilecție depinde de gustul nostru”*.

(Dubos). Arta își pierde astfel funcția formativă, edificatoare, nu mai educă privitorul; îi flatează fustul, concept prin excelență monden, iar gustul, evenit legea fiecăruia, fiecare se întrece să-l rafineze. Am putea spune în termeni pascalieni că *subtilitatea* („l'esprit de finesse”) pune în umbră rigoarea („l'esprit de géométrie”). Or, cine mai mult decât femeile dictează sau vor să dicteze gustul? În epocă, cel puțin, mărturia lui Malebranche o confirmă: *„Femeilor le revine menirea de-a hotărî modele, de a judeca limba, de a recunoaște o înfățișare distinsă și bunele maniere. Tot ce ține de gust este de competența lor.”* (*La recherche de la vérité*, 1678).

Noua direcție estetică nu-i însă atât de nouă în principiul ei. Ea se încorporează într-o tradiție prezentă în

cultura neoficializată a secolului al XVII-lea, ce urcă în cel de al XVI-lea, la curtea dinastiei Valois „*când bărbații se străduiau să se adapteze subtilității și sensibilității femeilor*” (R. Huyghe), și mai sus, până la medievalele *cours d’amour* provenșale, unde, sub patronajul femeilor, idealismul sentimental îmbracă forme aproape rituale de cult. Singura preocupare este iubirea, la fin *amor*, practică ca o artă atât de subtilă încât se transformă într-o doctrină elitară, de-a dreptul esoterică: *curtoazia*. Prima parte a *Lom an ului R ostei* se înscrie de asemenea în spiritul unei culturi, ca să zicem așa, de tip sentimental. Evoluția, în secolul al XVII-lea, a acestei culturi concomitent cu cea de tip raționalist, a clasicismului, confirmă permanența celor două componente fundamentale în morfologia culturii: clasicismul și barocul, sub direr ițele sale înfățișări. În acest caz, una produsă de o burghezie în plină afirmare, folosită de monarhie și susținând-o, alta cultivată de o aristocrație frustrată și oțioasă; una dominată de rațiune ca „*forță ce duce la unitate*” (Augustin), alta dominată de sensibilitate, deschisă către imaginar și dispersivă, ambele coexistând cu alternanțe de intensitate, cu interferări și, desigur, cu infiltrări reciproce, în funcție de determinările istoriei. Iar dacă una se afirmă mai radical în momente de dezvoltare a organismului social, cealaltă este, cum demons (rează cu strălucire Eugenio d’Ors, un simptom de criză. Or, ca structură socială, aristocrația cunoaște într-adevăr o criză profundă: „*Strălucirea marilor case a pălit sub splendoarea Regelui-Soare*” (F.F. Brentano: *UA.nden Régime*). Pentru a anihila puterea de clasă a aristocrației, monarhia *particularizase toate interesele* (Montesquieu). Ca să-și asigure subzistența și să-și ofere cât de cât iluzia unei ocupații, consemnează viconte d’Avenel în lucrarea sa de referință privind *Nobilimea franceză sub Richelieu*

(1901), nobilii cumpără funcții la curte. Contele de Montlosier, în 1829, va deplânge această tristă necesitate. Pauperizarea nobilimii sub monarhia vechiului regim este evident calculată, și desigur nu numai în secolul Revoluției, cum reiese din recomandările mai târzii (1750) ale intendentului de Besançon către succesorul său, citate tot de F.F. Brentano, din care culegem aceste informații: „*Ea (nobilimea - n.n.) este foarte umilită în raport cu ceea ce era pe vremuri, dar nu-i o politică rea s-o menținem în această stare de sărăcie pentru a o pune în situația de a servi și de a avea nevoie de noi*”. Lipsită de divertismentul puterii, și ne gândim la sensul pascalian al noțiunii, incapabilă să mai exercite vreo acțiune asupra realității politice, ea „*nu mai conduce absolut nimic*” (F.F. Brentano), este condamnată la o existență fără dimensiune în istorie și simte nevoia de a-și consola o disponibilitate care s-o salveze de maladia plictisului, căci se plictisește amarnic. „*Păcat că nu vă pot descrie tot ce simt, că nu vă pot face să vedeți plictisul care devorează nobilimea și chinurile prin care trece pentru a-și umple zilele*”, îi scrie, „divina marchiză”, doamna de Sévigné, prietenei sale, doamna de Maisonfort, în timp ce ducesa de Orléans (Madame Palatine) consemnează și ea într-o scrisoare: „*Vădiază Curtea Franței multe petreceri nu întrezăresc nici pic de veselie și ce este plictisul decât descoperirea neantului existențial. Așa îl vede Pascal, considerându-l dimensiune esențială a condiției umane în această viață care e doar „un vis ceva mai puțin nestatornic”. „Condiția omului, spune el: nestatornicie, plictis, neliniște. Fără un divertisment care să alunge plictisul ce se naște în stare de repaus „nu există nicio bucurie”, în timp ce divertismentul alungă orice tristețe, și este, cu alte cuvinte, un paravan împotriva morții. Pascal nu-i singurul exponent al pesimismului religios din secolul al XVII-lea. „Orice efort*

ar face oamenii, neantul lor apare pretutindeniproclamă Bossuet. El îi înfierează cu strășnicie pe cei care își îngăduie să râdă în această lume unde „*un creștin nu-i viu* niciodată Ideea că viața pământească este doar o pregătire pentru cea de dincolo produce o amplă bibliografie ilustrind de altfel misticismul de factură barocă. Sunt așa numitele *Préparations à la mort* sau *A.rs moriendi*. Numai între 1675 și 1699 apar 60 de titluri. Semnificativ este faptul că frecvența lor scade simțitor chiar în ajunul Regenței: 38 de titluri până în 1724, iar odată cu această scădere, cum observă Jean Delumeau, „*macabrul devine mai discret*”, indiciu, socotim, al îmblânzirii și modernizării barocului în rococo.

Sunt însă cei care, constatându-și plictisul, caută *divertismentul* aici, care vor totuși să râdă, care refuză pariul pascalian și vor o finalitate a omului pe pământ. Reacția la pesimismul religios, la exploatarea creștină a morții și, deopotrivă, la absolutismul monarhic, este filosofia libertinilor, printre aceștia numărându-se la loc de frunte Gassendi, restauratorul epicureismului (1634). Aristocrația este cea mai zeloasă purtătoare a noilor idei care propagă o morală a fericirii imediate, dusă până la hedonismul pur. Să învățăm „*să ne bucurăm de noi* înșinarecomanda la timpul său poetul libertin Théophile de Viau. *Pregătirile pentru moarte* vor fi contracarate de o literatură al cărei obiect este fericirea: *Tratat despre fericire* (1706) de Formentin, *Arta de a nu te plictisi* (1715) de Boureau Deslandes, *Discurs despre fericire* de Fontenelle, *Teoria sentimentelor plăcute* (1736) de Levesque de Pouilly etc. Până și devoțiunea trebuie să fie o plăcere. Abatele Pellegrin (1663 - 1745) are ideea năstrușnică de a transpune Noul Testament în arii de operă și vodevil, iar doamna Hubert va scrie un opusculile spre *Farmecul societății creștinului* (1730).

Dar cultura de tip sentimental și modern se manifestă încă de la începutul secolului al XVII-lea, în curentul prețiozității. Modelul este italian și-l inaugurează în primul deceniu Catherine de Vivonne, o semiitaliancă. Mediul său de propagare sunt saloanele aristocrației, adevărate institute de cultură mondenă sub patronaj exclusiv feminin: doamnele de Rambouillet (Cathérine de Vivonne, de Longueville, de Maure, de Sablé, Scarron, domnișoarele de Montpensier, de Scudéry etc.)

Doamna de Saintot, fostă actriță, înființează o „Academie femelă”, cum o numește în derâdere rigurosul clasic Chapelain, cu „zâne care au ani mulți și minte puțină. Putem astfel vorbi de-o autentică mișcare feministă avant *la lettre*, primul obiectiv al acestor instituții fiind cultul femeii emancipate până la extravaganta. Dogmatismului clasicist îi răspunde o tiranie feministă care exercită o implacabilă dresură mondenă. Arlequin *ciblât de iubire* este titlul convingător în acest sens al unei piese de Marivaux, din 1720. „*Cel care aflându-se la Curte, la Paris sau în provincie vede cum acționează miniștrii, magistrații, fără să ctmoască însă femeile care îi guvernează, este asemenea unui om care vede perfect cum funcționează o mașină dar habar n-are de resorturile ei*” spune Montesquieu într-una din Scrisorile *persane* (1721). Saloanele sunt imperiul dictatorial al femeilor. Celebra poveste ulterioară a doamnei Leprince Beaumont (n. 1711), *Frumoasa și Jivina*, este alegoria edificatoare a rolului civilizator pe care și-l asuma sexul frumos, ca demonstrând cum iubirea devotată, și supusă mai ales, preschimbă bărbatul-jivină în prinț-fermecător.

Anti-plictisul salonardului este iubirea, o iubire epurată însă de erotism, departe de slobozenia deșucheată a secolului al XVI-lea, oficiată, ca un ritual, de amanți respectuoși și subtili care își sublimează hormonii în

cazuistica unei foarte complicate psihologii sentimentale. Prima ei descriere notabilă apare în romanul pastoral-monden *Astrée* (1610) de Honoré d'Urfé. Peripețiile iubirii dintre Astrée și Celadon codifică în nu mai puțin de 5.000 de pagini iubirea desăvârșită și propovăduiește un ideal de viață distinsă inspirat de reveria poetică a pastoralei italiene, reînnodând, totodată firul vechilor idealuri ale curtoaziei. În același spirit compune și Gomberville. Polexandre, eroul romanului de aventuri galante care îi poartă nunele, colindă lumea până ai unge pe o *insulă* (!) misterioasă peste care domnește prea-frumoasa prințesă Alcidiane. Itinerarul geografico-simbolic al acestei psihologii apare în faimoasa *Hartă a legatului iubirii* (Carte du Tendre) din prima parte a romanului în 10 volume, *Da Clélie*, al domnișoarei de Scudéry. Pe trei fluvii se navighează în acest regat: *înclinarea*, *Prețuirea*, *Recunoștința* și toate trei se varsă în *Marea Primejdioasă*, în preajma a trei cetăți: *Iubitor din înclinare*, *din Prețuire și din Recunoștință*. O seamă de localități simbolice sunt tot atâtea posibile etape, când pornești din *Noua Prietenie*: *Complezență*, *Supunere*, *Asiduitate*, *Scrisorică-dulce* sau: *Neglijență*, *Perfidie*, *Ușurătate*. Aici străjuiește *Stânca Orgoliului*, lângă înfurtunata *Mare a Dușmăniei*, dincolo riști să te îneci în *Dacul* placid al *indiferenței*, și tot așa. Cum, pesimist, misticismul „rezolvă” efemeritatea vieții în eternitatea utopică a transcendenței, excesul de subtilitate sentimentală duce la o utopie a iubirii, tot un soi de transcendență, căci, în ultimă instanță, ce este această iubire proiectată într-un spațiu nicăieri dacă nu un transfer laic de transcendență. Tot așa cum, într-un nicăieri simetric se situează, prin excesul de optimism al raționaliștilor, transcendența, laică deopotrivă, a utopiei politice, care nu lipsește în secolul clasicismului: *Istoria Severambilor* (1677) de Vairasse, *Istoria Insulei Calejava*

sau *Insula Oamenilor raționali* de Claude Gilbert, ținutul Bétique din *Aventurile lui Télémah*, populat de Fénelon cu buni sălbatici într-un cadru de paradis terestru admirabil guvernat. Înaintaș într-o utopie ai acestora este „libertinul” Cyrano de Bergerac, cu *Statele și Imperiile din Dună* (1641) – o

„Lume pe dos”, cum o numește autorul, o adevărată „tună galantă”, după Jean Servier (*Histoire de Cutope*). Realitatea se amuză deseori cu asemenea paradoxale întâlniri – în principiu.

Printr-un secol de istorie culturală, am căutat ti-rumul care duce la Watteau-artistul. Sentimental și imaginativ până la utopie, efeminat și prețios și u măsură, monden și frivol fără să încalce idealul tic gust al epocii și să decadă în licențios, manierat într-o galanterie învăluită și aluzivă, departe de senzualitatea directă a unui Boucher, plăcut și nu edificator, preocupat aproape numai de iubire și lipsit de orice ideal politic, blamabil din optica severă a lui Le Brun, dar desigur *șarmant*, cu mici îngăduințe, în ochii unei domnișoare de Scudéry și, totodată, în acord cu noile concepții estetice ale epocii sale, acest strălucit exponent al rococoului ilustrează totodată o tradiție specifică și exclusivă a culturii franceze de tip sentimental. Această ulii mă trăsătură îl îndreptățește pe René Huyghe să afirme că Watteau se numără *printre cei mai profunzi și revoluționari artiști ai școlii franceze*; apariinând tradiției franceze, el este unul „<dintre acei oameni care, periodic, o întrupează și, periodic, îi dau

O aparență, un chip nou cufundându-se în *glia.com tină*” Sigur, din perspectiva clasicului, dintr-aceea a is

1 ori ei, în măsura în care aceasta tutelează pragmatic existența spirituală a societății, în măsura în care rațiunea ei acceptă visul doar în subordine, și, deținând puterea, stabilește, ea, ierarhia, Watteau este un

artist „minor”. Dar *major* și *minor* în dialectica vieții sunt în cele din urmă doar convenții de metodă sau argumente polemice. E destul să ne imaginăm o umanitate de roboți dogmatic-raționali într-o existență ce ar exclude cu desăvârșire visul „neortodox” și valorile sale, pentru a realiza cât de schilodi tor poate fi exclusivismul. Or, depășind cadrul cultural al epocii, visul lui Watteau exprimă într-un *chip nou* acea permanență lirică ce îndulcește existența omenească, acel *superfluu foarte necesar*, cum a spus, pare-mi-se, Voltaire. Tot Voltaire va constata cu superioară condescendență că Watteau „*n-a făcut nimic mareț pentru că era incapabil*” „Așa este. Dar prin ceea ce a făcut de-a lungul chinuitei sale vieți omenești, el a ridicat visul la o asemenea înălțime, încât i-a conferit o măreție.

Propriul său dușman

Un portret al Rosalbei Carriera (1675 - 1757), din chiar anul morții lui Watteau, ne păstrează imaginea sa cea mai verosimilă în comparație cu cele vreo șase portrete probabile sau presupuse. Mai grăitoare chiar decât autoportretul în trei creioane conservat la Muzeul Condé din Chantilly. Poate că, într-adevăr, a fost nevoie de intuiția unei femei pentru a surprinde cu atâta acuitate, și am spune cu un fel de obscură solidarizare, această fizionomie de rezonanță mozartiană. Un captiv al *pasiunilor duioase*, ca să folosim o sintagmă stendhaliană de o delicatețe efeminată, scoasă în vileag de nasul cu arcul subțire și alungit peste buza proeminent rășfrântă și plin conturată. Privirea melancolică pune parcă o depărtare între el și spectator; ai spune că închide omul într-o reverie secretă și nostalgică, numai de el știută, dar pe care cele mai multe tablouri ale artistului o trădează în atmosfera lor crepuscular-vaporoasă, în atitudinea prețios-stilizată a personajelor, femei și, deopotrivă, bărbați izbitor de lipsiți

de masculinitate, precum și în expresia lor, acolo unde se vedește mai pregnant – în acel *Gilles*, bunăoară, alb visător *troienit de aduceri aminte*, în care am putea descifra un plauzibil autoportret...

Cele mai convingătoare surse de informații pentru cunoașterea omului Watteau sunt, firește mărturiile contemporanilor. Trei dintre ele sunt și cele mai concludente: *Rezumat al vieții lui A. ntoine Watteau de dl. de Jullienne*, care prefătează opera gravată a pictorului (1736), prefața lui E.F. Ger saint la *Catalogul metodic al feluritelor curiozități din cabinetul răposatului domn Quentin de Jlorangere fl744 y*) și *Viața lui Watteau pictor de figuri și peisaje, subiecte galante și moderne*, citită de contele de Caylus la

Academia regală de pictură în ziua de 3 februarie 1748.

Caracterizarea lui Watteau coincide în aceste trei mărturii și asupra lor zăbovim, chiar dacă domnul de Caylus considera că „7 trebuie să ne interesele mai mult arta decât artistul Or, în ciuda acestei păreri, evocarea omului Watteau se impune, în principiu, credem că toate fenomenele din existența unui om sunt solidare și n-am înțelege îndeajuns anumite resorturi intime ale artei dacă nu ne-am opri și asupra artistului, nu numai în contextul cultural, ci și în cel biografic, pentru că a judeca opera în exclusiva ei imanență înseamnă a o inumaniza, în timp ce cunoașterea omului poate adăuga o anumită simpatie în interpretare, dispusă la o mai generoasă pricepere. Și e greu după ce îl cunoști pe Watteau, să nu vezi în feeria propusă de el *divertismentul* superior al unui om care a trăit prea grăbit o viață prea scurtă, sublimându-și frustrările într-o viziune a cărei echivalență scrisă, cum nu se poate mai plastică, o regăsim la alt bântuit de spații iluzorii – în baudelaireanul „Paradis parfumat”, „Unde

totul nu-i decât iubire și bucurie / Unde tot ce iubești e vrednic de iubire / Unde inima se îneacă în voluptatea pură”.

(Moesta et Türrab unda) ... Acolo, unde sub „sorii încețoșați” ai „văzduhul pâcios”, „într-o lumină caldă”, „totul e numai ordine și frumusețe / Lux, calm și desfătare”. (Invitație la călătorie).

Iată cele trei portrete din sursele mai sus amintite: *„Watteau era de statură potrivită și firav de felul său, avea o minte ascuțită și ageră și simțăminte alese, vorbea puțin, dar bine și la fel și scria, gândind aproape întruna; mare admirator al naturii și al tuturor măștrilor care au copiat-o, munca stăruitoare făcuse din el un om cam melancolic. Rece și stângaci cu cei din jur, era incomod uneori pentru prietenii săi și deseori pentru el însuși, altminteri însă n-avea niciun cusur”. (Jullienne).*

„... înfățișarea lui nu e deloc impunătoare. (...) – Avea statura potrivită fiind de felul său firav, era neliniștit și schimbător din fire, se dăruia trup și suflet hotărârilor sale, spirit libertin, dar cuminte în moravuri; năbădăios, timid, rece și stângaci cu cei din jur, discret și rezervat cu necunoscuții, ///? tikzr dificil ca prieten; mizantrop chiar critic răutăcios și mușcător, veșnic nemulțumit de el însuși și de ceilalți și greu iertător; îi plăcea mult să citească; era singura distracție pe care și-o îngăduia când avea răgazul; deși neinstruit, judeca destul de sănătos lucrările spiritului” (Gersaint).

„Apoi (după ce lucrase pe lângă Audran - n.n.) o să vedem același talent dezvoltat, dar într-o viață zbuciumată de nestatornicie și de dezgustul nutrit de Watteau față de el însuși ca și față de toți oamenii. (...) Dar avea o asemenea fire că mai totdeauna ceea ce făcea îl dezgusta. Cred că unul dintre cele mai puternice temeiuri ale acestui dezgust avea ca principiu ideile sale înalte despre Pictură.

(...) Nici prețul pe care îl obținea (pentru tablouri - n.n.) nu-l impresiona. (...) Era inteligent și cu toate că nu primise niciun fel de învățătură judeca mujica și toate lucrările spiritului cu finețe și chiar cu rafinament. Eectura era pentru el cea mai mare desfătare. Știa să tragă folos din cele citite (...). Bucurându-se de-o plăcută reputație, n-avea alt dușman afară de el însuși. Nici nu se instala bine într-o locuință că o și detesta. Schimba locuințele una după alta (...) - Pot spune că Watteau, atât de mo horite atât de atrabilar, atât de timid și atât de caustic pretutinden aiurea, era atunci (în atelierul său - n.n.) doar Watteau cel din tablourile sale (...) fermecător, duios, și poate cam păstor (...). Watteau avea o inimă dreaptă. Resemnarea lui trebuie să fi fost sinceră. Jilt minieri nu se lăsa târât de nicio patimă, niciun viciu nu-l stăpânea și n-a făcut niciodată vreo lucrare obscenă (...). Încolo, era de statură potrivită, cu o fizionomie foarte ștearsă, ochii săi nu-i trădau nici talentul, nici agerimea minții. Era mohorât, melancolic, ca toți atrabilarii, sobru din fire și incapabil de vreun exces. Curățenia moravurilor sale abia ce-i îngăduia să se bucure de libertatea sa de spirit și de aceea rareori îți dădeai seama din vorbele lui cât e de inteligent". (Caylus).

Precizările concrete ale acestor documente de epocă alăturate portretului atât de sensibil și afectuos al Rosalbei Gardera compun imaginea reală, credem, a omului Watteau. Așadar: nestatornic, neîncrezător față de el însuși și de ceilalți, mizantrop pesimist și totodată dornic de prietenie și afecțiune dar introvertit din timiditate, nepăsător și dezinteresat, devotat artei sale, dar nemulțumit și chinuit de complexe când se compară cu marii maestri, capabil de izbucniri sarcastice, libertin în gândire, altminteri însă puritan și, se pare, cast până la sfârșitul vieții, stângaci în societate, încăpățânat fără să fie

voluntar, și am spune că încăpățânarea este o formă de voință sentimentală și efeminată, capricios, melancolic, visător imaginativ și „cam păstor”, Watteau este predestinat ca om viziunii sale de artist. Ni-l putem imagina trubadur provensal, pictor manierist la Fontainebleau, personaj de pastorală prețioasă; nimic nu-l apropie de tipologia și de idealul omului clasic, tot așa cum reveria lui melancolică exclude în principiu violențele tragediei. Mai trebuie să ne întrebăm oare cât de prielnic dezvoltării sale artistice era climatul relaxat al Regenței? Să mai adăugăm o determinantă, credem, esențială: acea psihologie specială ce rezultă îndeobște din precaritatea miezului biologic, cu tot depozitul ei de frustrări inevitabil modelatoare ale spiritului. Pentru că o bază vitală anemiata naște în mod fatal contradicție între elanuri și posibilități și înlocuiește puterea de acțiune cu fuga în reverie. Din Anglia, unde plecase și cu speranța de a-și vindeca ftizia, se întoarce, relatează alt contemporan, editorul de stampe Mariette”, târând *cu el plictisul și dezgustul care îl însoțeau pretutindeni*”. Și întregește: „O sănătate absolut ruinată, spectacolul înfiorător al unei morți apropiate i-au agravat suferințele...” Singurul rezultat al tratamentelor urmate era ura lui neiertătoare, molierescă, împotriva medicilor. „Cu ce *am greșit oare y asasini blestemați!*” notează chiar el sub o caricatură făcută la Nogent, în ajunul morții. Lui Jullienne i se plângea într-o scrisoare din 3 mai 1721 de „durerea din partea stângă a capului care de marți nu mi-a îngăduit să ațipesc...”, iar lui Caylus îi răspundea într-o zi: „ylând n-ai încotroy există abilul. Acolo nimeni nu-i refulat...”

În această viață, ceva mai statornică decât un vis, nu-i rămânea ca împlinire decât visul într-un spațiu ideal, elegant și aristocratic, tocmai ca să răscumpere o condiție umană atât de precară și atât de detestată de el însuși.

Gustul pentru artă

Gustul lui Watteau pentru artă, relatează Gersaint, se declară din cea mai fragedă tinerețe. Când era liber, o zbughea în piață și desena „*felurile scene comice pe care le ofereau îndeobște publicului vân\ătorii de leacuri înșelătoare și șarlatanii care bântuie prin partea locului*”. Cum orașul Valenciennes, unde s-a născut, în toamna anului 1684, este situat într-o zonă de confluență franco - flamandă, e de imaginat că aceste „scene comice” trebuie să fi fost marcate de pitorescul realismului de tradiție flamandă. Cu atât mai mult cu cât primele sale tablouri păstrate ca atare sau cunoscute din gravuri trimit numaidecât la micii maeștri flamanzi, la Van Ostade la Teniers, la scenele de gen ale lui Gerard Dou.

Watteau-tatăl, destul de înstărit meșter de acoperișuri (*couvreur*) și dulgher, era, se pare, un bețivan mojit și violent, nu foarte încântat de vocația flușturistică a lui Antoine, cel de al doilea născut dintre cei patru băieți ai săi. Îi îngăduie totuși, când acesta împlinește cincisprezece ani, să ucenicească la Jacques Alber Gérin, mediocrul și corectul pictor oficial al orașului Valenciennes, pentru a deveni, dacă tot nu-i bun de altceva, măcar pictor de firme și trăsură. După moartea lui Gérin, ne informează Jullienne, Watteau pleacă la Paris, însoțind un pictor local „care se dădea drept mare meșter în decoruri de teatru”⁹⁹ și care, pe temeiul acestei reputații, a fost chemat în 1702 de Opera din Paris. Aici are contactul decisiv cu spectacolul, la Comedienii francezi, dar mai ales la Italieni, care, de altfel, în scurtă vreme, vor fi expulzați pentru atitudine necuviincioasă la adresa doamnei de Maintenon, regina neîncoronată a Franței, și nu se vor reîntoarce decât după un an de la moartea regelui. Arlechino, Mezzettino, Scaramucia, Scapino, Coviello cel cu fața acoperită de-o mască *a domino*, Brighella, cântărețul virtuos la multe

instrumente, apoi amorezii Cintio, Lelio, Florio, Ottavio, împreună cu adoratele lor Angelica, Flaminia, Lucinda, Ardelia, urmate de cortegiul de slujnice cochete și viclene, Smeraldina, Corallina, cârlionțata Ricciolina, toate personajele Comediei dell'Arte vor năvăli în reveria lui în veșmintele lor pestrițe și sclipitoare, dar epurate de truculența originală, pentru a merita să-i populeze lumea alături de aristocraticii păstori și păstorițe autohtoni. Această pasiune a artistului pentru lumea teatrului vădește de la bun început o afinitate foarte eretică. Deși secolul al XVII-lea francez este secolul teatrului, instituția în sine era rău privită, iar actorii aveau statutul social al unor paria. Se știe doar că până și lui Molière i se refuzase dreptul îngropăciunii creștinești. Spiritele austere și religioase au veștejit cu strășnicie această instituție, socotind-o frivolă și demoniacă. „*Toate marile divertismente sunt primejdioase*, spune Pascal, *dar dintre toate cele pe care le-a născocit lumea, niciunul nu-i mai de temut decât comedia*”. Explicabile, deopotrivă, sunt și aversiunea unui Pascal și afinitatea unui Watteau, scena fiind loc prin excelență al ficțiunii. Ce îndrumător mai bun decât teatrul pentru a stimula *rătăcirile și amăgirea imaginației*, pentru a exprima ideea *diversionistă* de viață ca vis? În sala de teatru, spectatorii pierd, odată cu identitatea lor individuală, simțul realității, spre a evada colectiv în unul și același vis care se petrece pe scenă. Din *visul* dramaturgiei, Watteau va mai reține unele rețete de punere în scenă, o știință a costumației și decorului, precum și o anume teatralitate a atitudinilor care dă un hieratism de feerie înscenărilor sale.

După întoarcerea la Valenciennes a companionului său, el își continuă ucenicia, întâi la alt pictor insignifiant, pe care l-a părăsit neavând ce face (Gersaint), apoi la o manufactură de copii pe Pont Notre-dame unde „o duzină

de elevi amărâți” executau mici portrete și subiecte religioase pentru negustorii din provincie, unii pictând cerurile, alții capetele, alții draperiile, alții așternind alburile. Watteau, povestește mai departe Gersaint, se specializase în imagini cu sfântul Nicolae, foarte cerute de clienți, *„TI știam pe sfântul Nicolae al meu pe de rost și mă lipseam de originalsunt chiar cuvintele artistului. În acest timp, „Departa de a se descuraja din pricina unei ucenicii atât de nefericite, și-a întezit eforturile pentru a se ridica mai presus de această condiție. Toate momentele de libertate de care se poate bucura, filele de sărbătoare, nopțile chiar, le folosea ca să desenele după natură”* (Caylus).

La magazinul de stampe al lui Pierre II Mariette și al fiului său Jean, Watteau are prilejul să-i studieze pe marii artiști din colecția acestora (Rubens, Titian, Brueghel, Callot etc.). Tot aici îl cunoaște pe Claude Gillot care *„după ce a văzut câteva desene și tablouri de mâna lui Watteau ce i-au plăcut, l-a invitat să locuiască împreună”* (Jullienne). Gillot dobândise o oarecare notorietate cu tablouri inspirate de spectacolele Commediei dell’Arte. Se pare că la el și-a însușit Watteau ideea serbărilor galante, așa cum afirmă Jeanne Arnaud. După o vreme, cei doi se certă însă, căci *„Niciodată caractere și firi n-au semănat atât de mult, dar cum el (Gillot - n. n) avea aceleași defecte, niciodată nu s-a pomenit mai mare nepotrivire”* (Gersaint). Părăsindu-l pe Gillot, Watteau îl ia cu sine și pe Lancret, pe care îl sfătuiește *„să se formeze urmând natura însăși, așa cum a făcut și ei (id.)*.

Următoarea etapă în ucenicia neastâmpăratului artist este aceea la pictorul Claude III Audran, conservator al Luxembourgului, unde studiază ornamentele și decorațiile de platforme și lambriuri spre dezaprobarea lui Caylus, care vede într-asta un condamnabil aspect frivol al artei.

Pe atunci, Audran compunea *Lunile grotești* pentru castelul din Meudon, folosindu-l desigur și pe Watteau la execuția acestei lucrări. îi încredințează, de asemenea, decorarea Cabinetului Regelui de la Castelul de la Muette. Pentru a-și desăvârși educația artistică, Watteau se înscrie la Academia regală de pictură, copiază maeștri, mai ales lucrări de Rubens, se exersează ca peisagist în parcul I Luxembourg, fascinat de frunzișurile frumoșilor copaci care îi vor împăduri tablourile. Într-o zi îi arată lui Audran o pictură de gen reprezentând plecarea unor trupe: „Domnul Audran, om priceput și în stare să judece un lucru frumos, s-a speriat de calitățile pe care le-a descoperit în acest tablou, dar de teama că va pierde pe cineva care îi era de folos și pe care se biruia destul de des pentru aranjarea și chiar compoziția lucrărilor pe care trebuie să le execute! a sfătuit, cu binișorul, să nu-și mai irosească timpul cu lucrări libere și fanteziste de pe urma cărora și-ar pierde bunul gust în care forma. Watteau nu s-a lăsat deloc păcălit de acest îndemn... (Gersaint).

Înainte sau după ce îl părăsește pe Audran, în orice caz între anii 1708 și 1711, pleacă la Valenciennes, cu banii obținuți de la negustorul de tablouri Sirois, socrul lui Gersaint, în schimbul unei lucrări cu subiect militar. Orașul făcea parte pe atunci din zona de operațiuni militare. Atmosfera și forfota cazonă îl inspiră. Tematica aceasta era de altfel curentă. Joseph Parrocel (1646 - 1704) este autorul comanditat al unor *Bătălii ale lui Ludovic al XVI-lea*, vădindu-și, ca fost cavalerist preferința pentru manevrele cavaleriei; tot la comanda lui Ludovic al XIV-lea, Adam François van der Meulen (1632 - 1690) executa scene de bătălie „organizate ca niște cadriluri” (E. Faure); de asemenea, Pater, viitor discipol al lui Watteau, și alții. Fiecare prinț își are pictorul de bătălii care să-l înveșnicească. Dar Watteau nu pictează la comandă, ci

numai urmând bunul său plac ceea ce nu împiedica achiziționarea ulterioară a lucrărilor sale. Așa se explică firescul și vivacii. itea crochiurilor ilustrând viața de campanie, factura liberă a tablourilor. Adevărat reportaj, scenele pictate n-au deloc solemnitătea rigidă a picturilor de acest gen; ele surprind adevărul vieții, nu celebrează personaje. În același timp, ivtistul copiază maestri olandezi, pe Van Ostade printre alții.

Reîntors la Paris împreună cu Jean-Baptiste Pater, fiul sculptorului Antoine Pater, pe care îl frecventa la Valenciennes, Watteau concurează pentru premiul Romei, dornic să facă o călătorie în Italia *„ca să-i studiere acolo pe marii maestri, mai ales pe vene țicni, al căror colorit și compoziție îi plăceau foarte mult”*. (Gersaint). Tentativa se soldează cu un eșec în favoarea unui oarecare Antoine Grison sau Grisson. Noul domiciliu al artistului, acum, este la Sirois. împreună cu prietenii săi Antoine de la Roque, fost ofițer, cunoscut la Valenciennes, și cu Lesage, care îi obținuse o comandă pentru două ilustrații la *Diavolul șchiop*, rămasă neonorată, Watteau frecventează teatrele, și, renunțând la temele militare, pictează mascarade. Tot visând Italia, prezintă la Academia regală de pictură câteva lucrări (*Geloșii sau Pierrot mulțumit, Petrecere în patru și Arlechin gelos*), cu aceeași speranță de-a ajunge la Roma. Nu va reuși nici de astă dată. În schimb, e invitat să intre în Academie. Cu admirație, pictorul de La Fosse i se adresează în următorii termeni: *„Prietene (...) îți ignori talentele și n-ai încredere în puterile dumitale; crede-mă, știi mai multe decât noi și te socotim vrednic să ne onorezi Academia, fă demersurile trebuincioase, noi te primim ca pe unul de-ai noștri”*. (Gersaint). Va deveni academician în 1717, când își va prezenta lucrarea de recepție, care este și capodopera lui: îmbarcarea *pentru Citera*.

Hărțuit de demonii săi lăuntrici, abandonează

locuința de la Sirois și se instalează la colecționarul Pierre Crozat, trezorier al Franței, care îi oferă casă, masă și acces la remarcabila sa colecție de desene unde figurează Rembrandt, Jordaens, Correggio, Veronese, Parmigianino, Rafael etc. Aici, ne informează Caylus, face studii după Rubens și Van Dyck, după copacii lui Tizian și Campagnola și după alți pictori italieni și flamanzi. Nici la Crozat nu rămâne însă prea mult. „Dragostea *de libertate îl face să plece de la domnul Crozat; voia să trăiască după bimul său plac și chiar anonim s-a retras* (după o scurtă ședere la pictorul Nicolas Vleughels - n.n.) *la socrul meu, într-o mică locuin [a, intersfcând cu desăvârșire celor care ar întreba sa li se dezvăluie unde stă. (< (Gersaint).*

Acum urmează intermediul londonez de câteva luni, la sfârșitul lui 1719 și începutul lui 1720. Din nou la Paris, va locui întâi la Gersaint, apoi, misterios, se mută iar altundeva, nu se știe unde. În cele din urmă, ftizia de care suferea agravându-se, în primăvara lui 1721 îl regăsim în mica localitate Nogent-sur-Marne, la un oarecare Philippe Le Fèvre, fost intendent pentru Micile distracții ale Regelui. Aici e vizitat de prietenii săi credincioși, printre care și Antoine de la Roque. La cererea artistului, Gersaint organizează o vânzare ce-i aduce 3.000 de livre. Pentru abatele Carreau, preotul din Nogent, care, grijuliu pentru mântuirea lui, îi ceruse să ardă lucrările cu „nudități” (!), Watteau pictează un *Cristos răstignit*, apreciat astfel de Caylus: „*chiar dacă e lipsit de noblețea și eleganța cerute de asemenea subiect, tabloul are cel puțin expresia de durere și suferință a bolnavului care îl picta*”.

Moare în ziua de 18 iulie a aceluiași an, în brațele lui Gersaint. Într-o scrisoare către Rosalba Gardera, acesta o informează că „*și-a sfârșit filele cu penelul în mină*

Avea 37 de ani, vârsta la care au murit și Rafael și Toulouse-Lautrec.

În numărul din luna august, cunoscuta publicație mondenă *Mercur galant* consemnează: „Grațiosul și elegantul pictor a cărui moarte o anunțăm era deosebit de eminent în profesiunea sa. Memoria lui va fi veșnic scumpă adevăraților amatori de pictură. Nimic n-o dovedește mai bine decât prețul excesiv la care au ajuns astăzi tablourile sale de șevalet cu mici figuri”.

Un „flamand” la Paris

Curioasă această evoluție a lui Watteau „pictor flamand la Academia regală”, cum îl numește Jullienne „pictor flamand care a trăit la Paris, unde a murit acum câțiva ani”, cum spune Voltaire, pentru a deveni Watteau, când, judecând după primii săi pași, ar fi trebuit să evolueze ca epigon al școlii flamande. Epigon, pentru că acolo nu mai avea ce să adauge. Watteau, scriu și frații Goncourt, „este într-adevăr flamand prin naștere și debut”. Tot ei fac însă și precizarea esențială: „poetica lui este întru totul franceză” Odată cunoscut climatul cultural în care se formează, atât de prielnic caracterului și temperamentului său, la care aderă abandonat în spirit moștenirea flamandă, evoluția aceasta contradictorie nu mai pare deloc curioasă. La Valenciennes ar fi rămas poate un mediocru oficial de provincie franco-flamandă; în Parisul Regenței, tânărul provincial a găsit mediul catalizator al geniului său într-o evoluție fericită, vedem, noi, astăzi, când, altă dată, Diderot declara că ar da zece Watteau pe un Teniers. Să spunem că nici Diderot, nici Voltaire, care constata în Watteau doar echivalentul în *grațios* a ceea ce a fost Teniers în *grotesc*, n-au simțit geniul francez al acestui „flamand”? Un englez, Walpole, e mai aproape de adevăr văzând în opera lui Watteau „un fel de pastorală ireală” și afirmând că „genul lui seamănă cu acela al compatriotului său Honoré d’Urfé”.

Caylus, amator luminat și contemporan plin de

admirație, nu-l cruță de obiecții critice, explicabile într-un moment de interferențe de gust, când tendințe noi se conjugă cu inerțiile. El socotește *gândirea* lui Watteau despre pictură mult mai presus decât *execuția* și îi reproșează necunoașterea totală a anatomiei pentru faptul că făcea doar trupuri femeiești, mai ușor de desenat datorită numărului mai mic de articulații. Această „*insuficiență* în practica desenului îl pune în imposibilitatea de a compune *ceva eroic sau alegoric, cu atât mai puțin de a reda figuri de o anumită măreție*”. Tablourile sale „*nu exprimă participarea nici unei pasiuni*” sunt „*lipsite de acțiune*”. Îi recunoaște, în schimb, calitatea de colorist, deși faptul că „îi plăcea să picteze cu pastă grasă” (à gras) are ca efect „*o oarecare lipsă de acuratețe în practica sa, care desigur că i-a denaturat culorile*”, apreciază, de asemenea „*o tușă fină și ușoară*”, „*o execuție picantă și însuflețită*”. În fine, considerându-l un producător, „extrem de manierat” de „*iluzii plăcutemai*” constată „*un soi de monotonie*”, remarcă pe care o găsim foarte exactă, dar nu în sens depreciativ, ci dimpotrivă. În cazul său, monotonia devine o caracteristică edificatoare, Watteau numărându-se printre acei artiști care își creează universul din elemente puține și prin repetarea lor în nuanțe – „*Pas la Couleur, rien que la nuance!*”, cum va pretinde Verlaine în a sa *A. nă poetică*. Condiția lui e tocmai refuzul rupturilor, al metamorfozelor în diversitate, particularitate a creatorilor de tip donjuanesc, am spune, ilustrată perfect de un Picasso. Chiar dacă, plictisindu-se lesne „*nu căuta să zburătească dintr-un subiect într-altul...*” (Gersaint), subiectele lui, cele în care îl identificăm deplin, sunt, în ultimă instanță, aceleași. Monotonia sa traduce un fel de fidelitate de Penelopă ce țese întruna cele câteva motive ale reveriei sale, concentrându-și în ele toată puterea creatoare.

Gersaint, în schimb, vede în Watteau un desenator care „*va trece întotdeauna drept unul dintre cei mai mari și mai buni (...) din câți a dat Franța*”. De altfel, „*el era mai mulțumit de desenele decât de tablourile sale*” pentru „*spiritul și adevărul pe care știa să le insufle creionului său*” (*id.*). În această privință, Caylus îl judecă pentru ceea ce nu făcuse, în timp ce Gersaint îl prețuiește pentru ceea ce a făcut, și Gersaint a văzut bine. Tot Caylus regretă că primele studii ale lui Watteau nu sunt consacrate genului *istoric* și că n-a trăit mai mult, fiind de presupus că așa „*ar fi devenit unul dintre cei mai mari pictori ai Franței*”. Astăzi, destinul postum al lui Watteau ne îngăduie un zâmbet la asemenea presupuneri.

Sigur, n-a pictat nimic *eroic*, n-a redat *pasiuni*, nu s-a consacrat *genului istoric*, e lipsit de *acțiune* în sensul clasicist, iar sensibilitatea primează asupra subiectului. Așa este. Dar numai așa a putut deveni Watteau. Dacă pasiunile obligă la o anumită violență de expresie, tocmai o asemenea violență l-ar fi descalificat. Violența pasională n-are loc în lumea lui. Watteau proiectează în tablourile sale o anumită stare, o unică stare, starea de reverie, propria lui stare de visător îndrăgostit de iubire, într-o epocă ce reducea iubirea la un *schimb de fantezii* și un *contact între două epiderme* (Chamfort). În timp ce iubirea lui e duioasă, reverențioasă, manierată, platonică aproape, evocând acel *vis familiar* al lui Verlaine, *straniu fi pătrunzător*, cu *melancolici pelerini* înfricoșați de spontaneitatea mângâierilor lor („*La spontanéité craintive de leurs caresses*”). Itinerarul lor se înscrie mai degrabă într-o *Hartă a Legatului Iubirii*. Acțiunea tablourilor sale se petrece în surdină; totul e șoaptă, totul e foșnet, totul e murmur; cântecele se îngână, degetele ghitaristilor abia mângâie strunele; nimeni nu strigă, nimeni nu râde și nici nu zâbește măcar; chipurile femeilor au grația

inexpresivă a unor păpuși. Toți acești „eroi” par toropiți de-o rafinată anemie, o *morbidez* ce pare să ascundă teama de o virtuală dezamăgire. Alteori, privindu-i, ai spune că, sortiți unei stranii nemișcări, așteaptă fără convingere gestul imposibil care să-i trezească din melancolica lor somnolență. Nu îi cutremură patimi. În lumina căptușită de umbrele frunzișurilor, sentimentele, dorințele se mărturisesc abia auzit, cu acea sfială care farmecă și în același timp dezamăgește îndrăgostiții. Văzute din spate, siluetele se depărtează, însingurate sau perechi, vrând, ai spune, să se cufunde și mai adânc în irealitatea lor. În visare își împlinește Watteau, în vibrație ultimă, valoarea. Nimic nu mai sugerează realismul, vivacitatea, pitorecul truculent și nu totdeauna cu perdea al flamanzilor.

Și totuși... Dar poate că savoarea exegezelor constă în contradicțiile pe care le oferă cu privire la unul și același subiect... în cele consacrate lui Watteau nu lipsesc criticile simplificatoare care să-l acuze nici mai mult nici mai puțin decât de imoralitate: *„Watteau, Boucher și tutti quanti care slujeau cu mascările lor instinctele depravate ale acelei societăți putrede ce se destrăma în desfrâu afirmă* Maxime du Camp în 1855, într-un articol din *Les Débats*. *În 1982, sub titlul Pictura și Râul, Jacques Henri scrie printre altele: „Watteau arată ceea ce nu vedem, cealaltă față a V’eneriei, și pe care el o vede. Și deriziunea spectacolului îi zpârleste peruca (...). Întreaga pânzfl (Judecata lui Paris – n.n.) devine imagine veridică a stării de ruină a sufletului omenesc (...). Pictura lui Watteau, pentru care această Judecată a lui Paris devine un fel de cheie de boltă, este monografia genială a Crimei originare și a alternanțelor de fericire sau depresiune pe care ți-e dat să le cunoști când te ghemuiești și te tăvălești în brațele acestei crime (sic I) (...) Poate că nicicând pictura*

n-a fost atât de discret obscenă ca odată cu Watteau

Mai trebuie argumentată oare enormitatea de a-l pune pe același plan pe Watteau cu Boucher și *tutti quanti*, printre care l-am putea aminti și pe Fragonard? Și că pentru a-i deosebi nici nu trebuie să ai simțul nuanțelor? Asemenea condamnare, în cazul Watteau, nu-i decât expresia unei rigidități habotnice sau goșiste, ceea ce-i totuna, chiar dacă, privind epoca, ea își găsește îndreptățire, căci o cronică scandaloasă ar dezvălui, într-adevăr, multă turpitudine. O dau în vileag, indignați, chiar martorii timpului, precum acea maică superioară a abației Chelles, care în confesiunile ei consideră Parisul o Gomoră unde *nimeni nu-i pur*. „*Ce să gândești*, scrie ea, *de-o societate în care cele mai nerușinate curtezane poartă nume precum de Sabran, de P o ligna e, de Nesle, de Parabere...* etc. Și mai îndreptățite sunt acuzațiile acestea cu referire la epoca de sfârșit de secol. Atunci, într-adevăr, prin marchizul de Sade și *tutti quanti*, libertinajul capătă o fundamentare teoretică fățișă, noțiunile de bine și de rău se relativizează până-ntr-atât încât se ajunge la o estetizare a viciului care justifică și cele mai abjecte crime. Prin aceeași optică am putea nuanța, mai târziu, cazul lui Toulouse-Lautrec, dintr-ale cărui – de ce nu le-am numi așa? – serbări galante rânjește cu adevărat un demon al depravării... în timp ce imaginile lui Watteau ni se înfățișează tocmai ca argumente de contrast, fără a-l afirma prin aceasta un moralist. E doar visătorul inocent al unei anume idealități sentimentale, rătăcit în Gomora Regenței.

Alteori, disputa s-a restrâns la nudurile lui, erotice după unii, după alții caste. *Adevărate* spunem noi; șocante poate doar pentru că ies din impersonalizarea rece a idealității clasiciste, admirabile prin fiorul de viață cu care știe să le însuflețească un mare artist și cătuși de puțin

lubrice. Am invocat mărturii contemporane privind temperamentul lui Watteau; în conformitate, opera lui este incompatibilă cu ideea de lubric. Dar, în definitiv, fiecare proiectează în opiniile sale ceea ce poartă în el însuși, ceea ce îi șoptesc demonii săi lăuntrici.

Oricum, chiar dacă ne conving de relativitatea unor judecăți, aceste controverse dovedesc, pe de altă parte, cât de vie și de stimulative este prezența lui în artă...

Spuneam: Watteau, cel mai ilustru reprezentant al rococoului; se poate spune mai mult: creatorul său cel mai original, acela care, încercându-l cu o poezie alcătuită din substanța evanescentă a viselor și depășind prin aceasta dicteul epocii, l-a ancorat în universalitate. Evident, nu el l-a inventat; are premergători. De la sfârșitul secolului al XVII-lea datează primul dintre cei patru timpi ai rococoului – așa cum clasifică Hans Sedlmayr – preludiul său (urmat de cel de sub Regență, apoi acela de la apogeul domniei lui Ludovic al XV-lea și, în fine, ca o concluzie, cel de la sfârșitul acestei domnii). Printre primii artiști rococo se numără ornamentistul Jean Berain cel Bătrân (1639 – 1711) desenator de decoruri și costume de serbări și ceremonii, decoratorul Jean Lepautre (1618 – 1682), arhitectul și decoratorul Gilles-Marie Oppenort (1672 – 1742), prieten cu Watteau și alții. Toată recuzita rococoului – amonisi, scoici, ghirlande, exotismul „maimuțăriilor” și al „chinezărilor”, predilecția pentru linia curbă și efeminată, pentru indecis și unduios – exista. Nu trebuia s-o mai inventeze. Spiritul rococo plutea în aer – prelungire a barocului, dar cât de deosebit: barocul – violent și prielnic trăirii mistice; rococoul – excelent vehicul al reveriei cu condiția să-l folosească Watteau.

Aproximativ două sute de picturi și cam tot atâtea desene plus câteva gravuri constituie opera sa cunoscută la ora actuală. Cifra rămâne totuși relativă și este de

presupus că, și de acum înainte controversele specialiștilor, care durează de mai bine de un secol, vor continua. Dintr-o statistică publicată în *Connaissance des sirts* (martie, 1974) aflăm cât de fluctuantă este cifra picturilor sale în acest răstimp. În 1845, Hédouin (peisagistul și gravorul Edmond Hédouin, 1819 - 1889?) o limitează la 62 de lucrări; în 1875, după frații Goncourt, numărul lor crește la 141. În continuare, cifrele variază astfel: în 1912: 69 (X. Zimmerman); în 1922: 169 (E. Dacier și A. Vuaflart); în 1928: 200 (Louis Réau); în 1950: 217 (Hélène Adhémar); în 1970: 215 (Ettore Camesassa). În 1973, Jean Ferrée consideră 39 de lucrări sigure, 100 atribuite și 100 pastişe. Suspecte după Jean Ferré și Raoul Brié sunt: *Vasul greșit* (Luuvru), *Toamna* (nu se precizează care din cele câteva reprezentări alegorice), - *Jupiter și A.ntiope* (Luru), *Contractul de căsătorie* (Prado), *Femeie privind* („La Lorgneuse” - Ermitaj), *Comedienii* // (Washington). Într-un volum incluzând 1100 de reproduceri, publicat sub direcția lui Jean Ferré împreună cu Saint Paulien, Jean Ferré a numărat vreo 60 de sateliți ai lui Watteau și câteva oficine pariziene, cele mai fecunde fiind Desrais și Tramblin, iar pentru *Menget tino* de la Metropolitan Museum (New York) a descoperit nu mai puțin de 15 replici. O controversă al cărei preopinent e tot Jean Ferré privește cazul *Gilles*. Un fals, susține el, judecând după „*mâinile greoaie, grosolane, niște ciozvărte dizgrațioase atârând de fiecare parte a truptui*”, când adevăratele mâini executate de Watteau sunt „*mâini de muzicieni și dansatori având îndeobște o grație aeriană, o finețe arahneană*”. Madeleine Hours pledează, în urma examenului radiografie, pentru autenticitate. Alți participanți la controversă consideră inconcludentă compararea unui tablou de 2 metri cu lucrări de șevalet măsurând sub 40 cm. Pierre Rosenberg, la rândul său, e

sigur de autenticitatea celor zece lucrări de la Luvru și îi reproșează lui Jean Ferré că nu rezolvă cronologia operei (cum oare?) și nu definește ce este și ce nu este Watteau. După Germain Bazin (*JJO - eil*, sept. 1974), suspecte sunt: *Comedienii francezi* (New York), *Indiscretul* (Rotterdam), *îmbufnata* (Ermitaj), *Femeie jrecând vase de aramă* (Strasbourg), *Arlechin, împărat în lună* (Nantes), *Pasul greșit, Jupiter și Antiope, Toamna* (?). Riguros autentice ar fi doar *Pelerinaj la insula Citera* și *Firma lui Gersaint*. „Pentru celelalte tablouri, afirmă Germain Bazin, nu dispunem decât de pedigriuri mai mult sau mai puțin sigure, mai mult sau mai puțin lacunare, cufundându-se mai midt sau mai puțin în trecut – unele mai departe de secolul al JCLK-lea; niciunul nu urcă însă chiar până la Watteaul în cei cincisprezece ani de carieră, Watteau a atacat cele mai variate genuri, modalități și teme: cartoane de tapiserie și decorații de plafoane, lambriuri, tăblii de clavecine și evantaie, apoi alegorii și piese satirice, pictură de gen, scene militare, de teatru, religioase și mitologice, peisaje și subiecte rustice, figuri de caractere și portrete. Măsura deplină și-o dă însă în *serbările galante*. Prin specificitatea pe care o conferă acestei teme, care, acum, evocă în primul rând și cu valoare exemplară numele lui, el îi acordă statutul de gen aparte și îl consacră ca atare. Aceste serbări galante cristalizează întreg spiritul picturii sale. Aici, Watteau apare în mod inconfundabil ca Watteau. Au pictat și alții serbări galante: Lancret (1690 – 1743) e doar monden; Jean-Baptiste Pater (1695 – 1766), urmașul său direct, pierde poezia în reprezentări de spirit burghez și popular; Michel Barthélemy Olivier (1712 – 1784) este un realist pitoresc. Cei mai importanți artiști alături de el, Boucher și

Iragonard, evoluează pe alte registre. Singurul, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea franceze r. are îl egalează

ca mare pictor poet, având același «fir al feeriei, e clasicul atlit de romantic care a fost Lorrain.

O analiză morfogenetică a picturii lui Watteau v adeveste multiple influențe și preluări, firești de altfel, artistul dezvoltând în invenții proprii ceea ce există și el preia pecetluind cu geniul său. În proporții variabile el este și „livresc” și genuin, l.ir Watteau este foarte „livresc”, înțelegând prinți-asta raporturile lui cu pictura celorlalți. Recunoaștem sintagme, propozițiuni plastice și para-lrazări inspirate de maestrii la care a ucenicit, e xaminându-i și copiindu-i. Dacă „mici maestri” flamanzi îi marchează puternic începutul, Rubens t; imâne artistul cel mai prezent în transparența < «pereii lui Watteau, nu în spiritul viziunii sale, îi reste, căci vitalitatea explozivă și senzuală a autenticului flamand este incompatibilă cu lirismul ceremonios și melancolic al francezului, ci prin anumite mijloace bine însușite. Lui Rubens i i datorează în primul rând o bună lecție de colorist ne care o dezvoltă prin referințe foarte evidente la venețieni, îmbogățind-o totodată cu propriile sale căutări luministe. Tot din recuzita rubensiană provin unele aranjamente compoziționale, viziunea unui peisaj, tratarea unui portret, elemente de figurație precum, de pildă, amorașii bucălați care se zbenguiesc în văzduhul *îmbarcării*... sau câte o statuie, dolofan modelată, de nimfă sau de Venera, insolită în atmosfera prețioasă și aeriană a lumii lui Watteau. Mai apropiat în spirit îi este aristocraticul și elegantul van Dyck, care aduce deja în creația lui o presimțire rococo. Acesta, împreună cu Rubens – afirmă Dezallier d'Argenville într-o biografie a lui Watteau (1745 – 1752) – sunt adevăratele lui modele. Dintre marii olandezi, influența lui Rembrandt apare, de asemenea, în unele peisaje sau portrete (cel intitulat *Arhitectul și reprezentându-l, pare-se, pe tatăl lui Watteau, îi fusese*

chiar atribuit un timp lui Rembrandt), în fine, reminiscențe arhitecturale și figurative din Veronese, amintiri de peisaj sau ecouri cromatice din Tițian, o revărsare de luminozitate lorrainiană, un peisaj de fundal într-un fel de sfumato leonardesc, ca acela din îmbarcarea... *J* sunt elemente de pondere variabilă care apar în radiografia a ceea ce în ansamblul creației lui Watteau ar alcătui complexul sincretic.

În aceeași ordine de idei mai putem nota și asocierea pe care o sugerează *Firma lui Ger saint* cu „galeriile pictate” de David Teniers cel Tânăti la comanda arhiducelui Leopold Wilhelm și în«deplinind funcția unui adevărat catalog al galeriei acestuia de la Bruxelles, foarte util altminteri unor depistări și identificări ulterioare. Comentând *Firma*, Charles Tolnay vede în ea, după modul dispunerii tablourilor și tematica lor, un fel de testament artistic al lui Watteau. Ipoteza este ingenioasă, dar imposibil de verificat. Tot speculând, și făcând abstracție de câteva peisaje pictate în ultimele luni de viață la Nogent, de care chiar Watteau pomeneste într-o scrisoare către Jullienne, cum și de acel *Cristos răstignit*, executat cu conștiința morții apropiate, lucrări pierdute fără urmă, ne putem întreba, la rândul nostru, dacă *Firma lui Gersaint*, ultima sa pictură absolut sigură, nu-i cumva semnul unei rupturi în evoluția pictorului poezia cedând aici pasul unei reprezentări în spirit descriptiv „realist”. Trezit din reverie, epuizând – cine știe? – resursele reveriei, să-l fi bătut oare gândul de-a porni pe alt drum, de-a reafirma, după ce a fost atât de francez, și incontestabila sa filiație flamandă? Moartea artistului lasă această speculație fără răspuns. Numai că astăzi, asumându-ne cruzimea obiectivității, putem spune că ceea ce ar mai fi făcut și cum ar fi evoluat nici nu interesează. Ceea ce a făcut e destul pentru a nu împărtăși regretul lui

Caylus; oricum, Watteau a devenit unul dintre cei mai mari pictori ai Franței. Integrându-se în curentul epocii, apropiindu-și și prin instrucție autodidactă forme de mentalitate culturală tradițional franceze, asimilând bine lecțiile marilor maestri, acest francez de periferie francoflamandă a știut să domine toată această materie

Într-o sinteză personală și, insuflându-i geniul său, creeze în pictura franceză o poetică proprie I u valoare paradigmatică.

Pelerinaj spre nicăieri

Să admitem că din toată opera lui Watteau n-ar fi supraviețuit decât *îmbarcarea*, lucrare după opinia deja menționată a lui Germain Bazin absolut sigură, alături de *Firma lui Ger saint*. Nu credem «.1 avansăm o ipoteză nesăbuită susținând că locul lui” Watteau ar fi rămas același. S-ar fi numărat și el printre acei creatori ai unui *singur cântec - monodiștii*” cum îi numește Vladimir Streinu.

Într-un muzeu imaginar care să cuprindă printr-o singură operă definitorie pe toți marii artiști, *îmbarcarea* ar fi, credem, cea aleasă fără vreo șovăută pentru a-l reprezenta în deplina afirmare a geniului său. Tot Watteau există în acest tablousumă a creației sale.

O singură ezitare, cea plivind titlul exact, derutează un moment comentatorul, obligându-l la paranteza unei clarificări care nu modifică însă intru nimic semnificația operei: *îmbarcarea pentru insula Citera*, cum este denumită în mod curent, sau *Pelerinaj în insula Citera*, cum se mai spune?

În fișa tabloului, publicată în *Catalogul operelor* (cd. Flammarion), Ettore Camesasca arată că I itlul încetățenit - *îmbarcarea pentru insula Citera* - îi aparține lui N.H. Tardieu, care a gravat în 1733 replica de la Palatul Charlottenburg a primei versiuni, cea de la Luvru,

înregistrată în procesul verbal de la Academie sub titlul original: *Pelerinaj în insula Citera*, corectat de aceeași mână prin specificare „o serbare galantă”. Imaginea îl confirmă în mod evident pe acesta din urmă. Este limpede «i pelerinajul s-a săvârșit. O parte dintre pelerini urmează acum să se întoarcă – unde oare? – lăsând în urmă, nu fără regret, statuia Venerei, zeița tutelară a vremelniceii lor evadări; alții, mai de curând sosiți, probabil, încă zăbovesc cu prinos de tandrețe în preajma ei până ce, desigur, vor trebui să plece la rândul lor. Or, tocmai din acest contrast, mai deslușit în replica de la Charlotten – burg, reiese faptul că ei se află chiar în Citera, pe care o abandonează cu acea vădită melancolie, atât de specifică pentru spiritul lui Watteau.

Imaginând o scenarizare a Pelerinajului, ar trebui să începem cu o lucrare mai puțin caracteristică, influențată încă de Gillot și precedând cu aproximativ zece ani îmbarcările de la Luvru și Charlottenburg. Este vorba de *Insula Citera*, (1706), o ilustrare, după ipoteza lui L. de Fourca ud, a comediei *Celei trei verișoare* de Florenti Carton Dancourt (1661 – 1725), reprezentată primă oară la 18 octombrie 1700. Însuși dramaturgul descrie scena astfel: „Îmbrăcați ca pelerini, flăcăii fi fetele din sat se pregătesc de călătorie la templul Iubirii”. Care se află chiar pe insula Citera. Aceasta, ar fi deci adevărata îmbarcare...

Succesiunea de imagini impusă de scenarizarea noastră închipuită într-un răstimp de zece anii duce în mod logic la concluzia că locul tuturor! serbărilor galante este chiar insula Citera, că toată] opera semnificativă a lui Watteau nu-i decât; topografia acestui tărâm al reveriei sale, este Arcadia sa, este, în firească motivare psihologică, revanșa; pe care și-o iau *rătăcirile* imaginației asupra vieții reale. Localizezi în timp, în spațiu; presupui,

acolo, un colț umbros din grădina Luxembourg, dincolo, un aspect din cine știe ce promenadă mondenă: Cours-la-Reine, numită în limbajul prețioaselor „Imperiul otheadelor”... o alee din Tuileries! locul de predilecție al aventurilor picante relatate. În *Mercure Galant*... Bois-de-Boulogne unde; scrie un contemporan, „cărările *pădurii sunt atm de înșelătoare încât mamele cele mai aprige se rătăcesc (uneori vrând să-și regăsească fetele)*”. (Dufresney) Ț: identifiți costume din Commedia deu Arte și din jurnalele de modă, ba chiar și pe cutare sau cutare personaj real: Sirois, deghizat în Mezzettino, un oarecare colecționar Bougi de la Roque, Jullienne, actrița Desmares, actorii P. Poisson sau Biancolelli etc. Ceva depășește însă totdeauna ceea ce ar putea fi reconstituire de epocă și toate tablourile se!

leagă între ele în unitatea aceleiași atmosfere de inefabilă poezie. Le imaginați alături și obțineți un singur tablou. Pentru că totul a devenit Watteau, totul este Citera. Nu rareori, alăturările scot la i voală reluări sau similitudini frapante. În *Desfătățile iubirii*, de pildă lucrare tot din 1717, anul *Pelerinajului* de la Luvru, *acțiunea* se desfășoară la picioarele unei Venere identică aproape cu cea din replica de la Charlottenburg, iar personajele surprinse în plină petrecere galantă nu lasă nicio îndoială că s-ar afla altundeva decât pe insulă. Aceeași sugestie, foarte convingător susținută de peisajul din fundal, se desprinde din tabloul chiar intitulat *Insula fermecată* (17.17) sau din *A.dunăre într-un parc* (1717), a cărui schemă compozițională nu se abate mai deloc de la cea din *Insula fermecată*, cu deosebire că fundalul e împădurit, iar figurația inversată, grupul din stânga fiind plasat în dreapta, iar perechea din dreapta în partea stângă a tabloului, lixemplele se pot lesne înmulți în așa fel încât scenariul imaginar să deruleze grăitor filmul variantelor

aceluiași spațiu de edenică pastorală care a stăpânit fantezia lui Watteau... și pe care pelerinii trebuie să-l abandoneze la un moment dat.

— am epiloga, emblematic, cu imaginea lui *Gilles*⁹ în a cărei expresie am interpreta toată nostalgia pelerinului reîntors, nu fără să insistăm un moment și asupra enigmaticului profil al măgarului călărit de un Brighella (?) hilar, pentru a ne aminti că în simbolistica Renașterii măgarul indică și descurajare morală. A fost el aievea și s-a întors, sau doar a visat cum își visează însuși artistul personajele într-un tablou intitulat semnificativ *Visul artistului* (1720? - col. David Weill). De altfel, reapare și el acolo - același Gilles descumpănit și însingurat la marginea grupului din partea dreaptă de sus, cu mâinile atârânănd de-a lungul trupului, în timp ce, jos, alte personaje, prinse într-o farandolă, se îndreaptă spre artistul care le visează. Ca să-l ademenească în realitatea lor lantomală sau ca să-l convingă să le întrupeze în viața iluzorie din invențiile sale? Nu vom ști, cum nu vom ști dacă brațele ridicate ale artistului răsturnat nefiresc pe un fel de bancă le inve sau le gonește. După cum iarăși nu vom ști nu se despărțea în viața lui Watteau visul unei realii imposibile de realitatea visului compensator. En ma este cu atât mai tulburătoare cu cât table precede cu mai puțin de un an moartea lui.

O voce din *off* ar încheia scenariul comentâr - Și astfel, filosofilor morocănoși care, dezamăț de condiția umană și refuzând-o, văd salva: omului fie în utopia mistică - dincolo - fie cea politică - aici -, dar oferind în principiu aceeași transcendență penitenciară, Watteau, de același refuz, le opune în succedaneul de transadență al literei sale un Nicăieri ideal, grați amabil, inocent, inofensiv mai ales și - de ce vedea într-asta un păcat? - plin de acel l-am al *superfluului necesar*. Chiar dacă străbătut de duh

nostalgic, fizicul cu sentimentul inerent interdicțiilor și al morții știind desigur prea bine că nimic nu poate opri zborul clipei de ferici fie și închipuită doar.

Citera: - „*Ile des doux secrets et des fêtes dit coeur De l'antique Vénus le superbe fantôme / A.u-des de tes mers plane comme un arôme, / Et charge esprits d'amour et de langueur. // helle de aux myi verts, pleine de fleurs écloses, / Vénéré à ja7iaais toute nation, / Où les soupirs des coeurs en adorat E o nient comme un encens sur un jardin de roses Ou le roucolement éternel d'un ramier!* Așa evoca mai târziu Baudelaire patria alegorica iubirii, pentru a regăsi, cu scârbă, în spânzura infam degradat, reflexul propriei sale dezamăg: Insula există într-adevăr; este Kythera, în suc Peloponezului, unde se afla în antichitate un tem]⁴⁰

Închinat Afroditei. Marea ei faimă e însă efectul unei invenții poetice destul de moderne. Watteau, la timpul său, a preluat-o sporindu-i imens popularitatea. În secolul al XVII-lea circula o foarte gustată literatură a literei, pe care o inventariază Hélène Adhémar, eminentă exegetă a lui Watteau. O *Călătorie în Insula Iubirii* (Voyage de L'Isle d'Amour), apărută în 1663 și reeditată în 1664, 1665 și 1713, îi aduce o foarte timpurie celebritate abatelui Paul Tallement (1642 - 1712). Întors de acolo, un personaj povestește: „*Zece sau douăsprezece corăbii mici care s-au desprins de țărm erau toate împodobite cu cele mai frumoase flori; o puzderie de amorași erau vâslașii; zefiri care zflurau în preajmă... ne întindeau mâinile și cu un dulce surâs păreau să ne îmbie să-i urmărim*”.

40 Insulă a dulcilor taine și a sărbătorilor inimii. / A anti Venere falnică fantomă / Peste mărele tale plutește ca o mircas / Și umple sufletele cu iubire și leneșă visare. // Frumoasă int cu mirți verzi, plină de flori deschise, / Slăvită pe veci de f popor, / Unde suspinele inimilor împătimate / Se învolutează ca tămâia peste o grădină de trandafiri // Sau ugitul ve: al unui hulub 1 .. .

Succesul Călătoriei lui Tallement a produs imitatori. Pierre Aubert (1642 - 1735) compune o *întoarcere din Insula Iubirii* („Retour de lâsic de l'Amour”), apărută în 1666.

În același dosar al textelor literare privind Citera, se menționează o comedie italienească, *Aventurile literei*, reprezentată la teatrul de pe rue Saint-Laurent în 1715. Într-o „scenă a pelerinilorcc, aceștia cântă: „*Noi plecăm în pelerinaj / la zeul iubirii / Ca să ne însuflețim călătoria / în această mare Zi I s-a ne încredințăm zeului vinului...* e

Și-un amănunt amuzant: firma unui bordel parizian din 1696 invita trecătorii să poposească pe *insula iubirii*.

Motivul literei e preluat și de artiști. El apare, printre alte gravuri galante, ne informează tot Hélène Adhémar, pe evantaie, pe tabachere, pe bomboniere, pe așa numitele *boites à mouches*, niște cutiute unde frumoasele vremii păstrau petice mici de tafta neagră pe care și le lipeau pe piele ca să-i exalte, prin contrast, albeața. Gaspard Duchange, Dupin și alții editau asemenea gravuri. Bernard Picart semnează în 1708 o gravură intitulată *Pelerini ai insulei Citera*. Emile Dacier, alt important exeget al lui Watteau, semnalează, în 1937, o lucrare a lui Claude Simpol, din 1709, cu detalii ce apar în Pelerinaj, referindu-se la firavura lui Claude Duflos, *Insula literei*, după impol. Simpol, care a lucrat la Paris între 1685 și 1716, l-a cunoscut pe Watteau în prăvălia lui Mariette. *îmbarcarea pentru insula Citera* este de asemenea, titlul unui desen de Gillot din 1700 sau 1701. Îl reproduce Michel Paré în *Arts / Lettres* (1977), alături de o pictură de școală olandeză din secolul al XVII-lea cu același titlu. „*Suntem obligați*, afirmă Michel Paré, *să constatăm că acțiunea este aceeași, același este și ritmtil care reglează atât această compoziție*, cât și Pelerinajul lui Watteau. Nici hazardul și nici simpla coincidență nu sunt suficiente pentru a explica

această concordanță: inspirația este identică”.

Dar dacă Citera propriu-zisă este relativ modernă, principiul în care se integrează ca ipostază e tot atât de vechi ca și propensiunea omenească de a broda utopii pe modelul arhetipal al Vârstei de aur. Citera lui Watteau developează cu recuzită rococo un foarte prolific mit universal ce porcede din aceeași insatisfacție a omului față de imperfecțiunea condiției sale, pentru că orice utopie se întemeiază pe negarea realității care a produs-o. În admirabila și pe nedrept uitată sa *Psyche*, Erwin Rhode (1845 - 1899) evocă miturile eline legate de „strămutările” eroilor în așa-numitele *Insule ale fericirilor* aflate la capătul lumii, pe țărmurile lui Okeanos. În cântul IV al *Odiseii*, Proteu, „bătrânul mării”, i se adresează astfel lui Menelau: „*Dar ție, preamărite, nu ți-e scrisa / Ca orice om să mori de moarte-n Argos. / Trimis vei fi de zei la capul lumii, / Pe câmpii Elicei, pe unde șade / Bălanul Kadamantis, unde omul / Trăiește mai ferice, că nu-i ploaie I și nici ninsoare, nu-i nici iarnă lungă, / Ci pururea suflarea lină-adie / Din Ocean și mângâie pe oameni...*” (trad. de G. Murnu). „Tărâmul, comentează *Lhode*, unde va fi trimis (eroul homeric) nu se află în împărăția lui *Hades*, ci la suprafața pământului și este destinat nu sufletelor celor morți, ci oamenilor care nu s-au despărțit de eul lor vizibil; căci numai așa pot ei simți și gusta viața. Această plăsmuire omenească este exact opusul unei fericite nemuriri a sufletului ca entitate de sine stătătoare...

lia închipuie un tărâm la capătul lumii, dar făcând parte din această lume”⁴¹ Această fericire pagină, „nesfârșită delectare sub un cer totdeauna senin” Într-un „imperiu al fericirii veșnice” unde viața strămutațiilor asemănătoare vieții șeilor, numai că lipsită de dorințe și de

⁴¹ Erwin Rhode, *Psyche*,, trad, de Mircea Popescu, ed. Meridiane, 1985.

fapte", nu are o motivație etică, este privilegiul unor aleși de zei, nu implică sufletul ci omul întrupat, iar transcendența ei se situează, paradoxal, în imanența lumii omenești. Și aici, ca în orice utopie, temei este așadar principiul compensator ce opune existenței vremelnice și dureroase o formă de viață superioară în eternitate. Același, așadar, în care găseam suportul psihologic al reveriei lui Watteau fixată în eternitatea iluzorie a creației.

Cât de operantă va fi fost această compensație pe care artistul Watteau o oferă omului Watteau, dt l-a putut consola elizeeana Citeră a visului său, când privitorul însuși ajunge să fie treptat molipsit de melancolia ce învăluie amurgurile acestui fragil decor în care deslușește în transparență nu numai neliniștea și oboseala artistului, ci și acelea ale epocii sale, bolnavă și ea... de Istorie? Deja din culise răzbate un vuiet surd de prăbușiri. Obsesia fericirii este tot o frică de moarte, o modalitate de a o exorciza, iar îndârjirea cu care se caută și se teoretizează fericirea în acest moment al istoriei franceze ascunde presentimentul unui sfârșit apropiat. Nu peste mult timp, elevii lui Louis David nu-și vor recunoaște nicio afinitate cu melancolicii pelerini ai îmbarcării, abandonată într-o sală a Academiei de bellearte. Bombardat în derâdere cu cocoloașe din miez pe pline, tabloul va fi obiectul celor mai neîndurătoare sarcasme. Din această perspectivă privind, suntem ispitiți să vedem în serbările galante metamorfoza aristocratizată, conform idealului de discreție al *honnête-homme-ului*, a dansurilor macabre de odinioară. Violent în exprimările sale baroce, aici, sentimentul morții transpare împlânzit în decorul de mondenă eleganță al rococoului. Transferul de semnificație ni se pare cu atât mai îndreptățit cu cât elementele de sugestie funebră nu lipsesc: barca, insula, portul, traversarea pe apă ce apare întotdeauna în miturile tanatice, Arlechinul (nu numai ca

personaj de Commedia dell'Arte, ci asimilat acelor Herlequins *din* demonologia medievală, care sunt figuranți ai morții) în fine, însăși atmosfera generală, totdeauna zugrăvită în momentul de debilitare a zilei care-i amurgul, căci soarele nu explodează niciodată în pictura lui Watteau... Poate că fericirea acestei litere nu-i decât aurită amăgire, poate că grațioasele figuri din această lume atât de lipsită *de dorințe și de fapte nu sunt* decât proiecția într-o viziune anticipată a fantomelor ghilotinaților din 1793...

Ceea ce descumpănește comentatorul în fața capodoperei este polisemia ei. Interpretările și asocierile posibile deschid drumuri deopotrivă de îmbietoare. În ce măsură intră în joc deliberarea sau intuiția artistului e greu de spus, cu atât mai mult în cazul misterios a lui Watteau. Că citea mult, că era un autodidact foarte informat care *trăgea folos din cele citite*, se știe; dar numai atât. Ce este „livresc” în arta pictorului se vede; nu însă și în inspirația lui. Dar, în definitiv, tocmai această polisemie, tocmai ambiguitatea ce îngăduie multiple lecturi la varii niveluri validează capodopera dincolo de intențiile artistului. O lectură în cheie filosofică a *Pelerinajului* ne trimite la un posibil izvor depărtat din mistica Renașterii, și anume *Visul lui Poliphil* (*Hipnerotomahia Polipbili*) tipărit la Veneția în 1499, operă ce descrie itinerarul metatizic al iubirii, Eros identificându-se cu principiul însuși al creației. Călăuzit de Polia, Poliphil navighează îndelung ca să ajungă în cele din urmă pe o mirifică insulă „... în mijlocul mării care o încercuiește cu ape străvezii... al cărei fund e din materie minerală strălucitoare precum cristalul...” Sub semnul Venerei citeriene, insula aceasta e un „... adevărat adăpost al desfătărilor fericite, plină de grădini, livezi, crânguri astfel rânduite încât să împlinească orice plăcere” (citată după Emmanuela

Kretzulesco – Quaranta: *Les Jardins du Songe*).

În definitiv, acest „imens poem al iubirii”, cum definește Baudelaire opera lui Watteau, poate fi conectat și la ideea unui pelerinaj de acest tip, reamintindu-ne în același timp de idealismul sentimental curtenesc și, mai ales, de cel al prețioșilor pe care Watteau nu putea să-l ignore. *Amor vin cât omnia* (Vergiliu) este deviza înscrisă pe flamura corăbiei lui Poliphil. Visul lui Watteau o preia, chiar dacă n-o proclamă explicit. Dacă e să ne-o imaginăm fără iluzii paseiste, realitatea epocii sale e departe de visul lui. Cum erau de fapt protagoniștii realității aurite de artist aflăm nu numai din indignarea maicii superioare a abației Cheile;

O spune mai apăsător Montesquieu: „*Ambiția în trândăvie, josnicia în trufie, dorința de înavuțire fără muncă, aversiunea față de adevăr, disprețul față de îndatoririle cetățenești, teama de virtutea principelui, speranța în slăbiciunile lui alcătuiesc caracterul celor mai mulți dintre curteni* (după F.F. Brentano). Idealismul lui Watteau purifică această realitate pe măsura visătorului. „Bună-cuviința *spiritului*iet, spune aproape contemporanul său La Rochefoucauld, constă în a *gândi lucruri cuviincioase și gingașe* și Watteau nu poate gândi altfel; ceremonia ritualului preliminar al iubirii îi este suficientă; Venerele și nimfele planturoase preluate de la Rubens par nelalocul lor. Parcă altceva decât bucuria simțurilor așteaptă de la iubire personajele sale. De aici un soi de descărnare pe care o percepi în lumea lui și care ține loc de metafizică. În sprijinul acestei

1 rimiteri invocăm teza lui Charles de Tolnay (reluată după Hélène Adhémar, și citată de E. Came sasca), potrivit căreia *Pelerinajul* ar intenționa să înfățișeze ciclul cosmic al existenței terestre și eterna ei înnoire. Este și aceasta o sugestie alături de celelalte, lăsând desigur privitorului

dreptul la propria sa lectură...

CAPRICIILE LUI GOYA

În anul 1799, când a apărut suita *Capriciilor*, Goya împlinea 53 de ani. Același an îi aduce și o importantă consacrare oficială, căci este numit *pintoi de cdmara*, adică prim-pictor al curții regale. Drumul parcurs într-o evoluție lentă și laborioasă de fiul meșterului José Goya, umil poleitor de rame din cătunul aragonez Fuendetodos, este remarcabil pe plan social – deși, în general, o asemenea ascensiune nu spune mare lucru în favoarea talentului, când ne gândim că împărțea cinstea de pictor al regelui cu astăzi obscurul Mariano Salvador Maella – dar mai ales pe planul creației, în creația lui artistică, suita *Capriciilor* constituie un eveniment esențial, rodul unei activități de șase ani, căci a început să lucreze la ele din 1793, un an după grava boală care l-a însemnat pe viață. Având în vedere și alte lucrări din aceeași perioadă, trebuie să admitem că anul maladiei marchează un moment crucial, pentru că abia de-acum înainte creația lui Goya va dezvolta acele particularități de viziune și de stil în care recunoaștem geniul lui.

Să ne închipuim că Goya ar fi murit în anul 1792, la vârsta de 46 de ani. Ce am fi spus astăzi despre Goya? Chemat, în 1774, de pictorul Raphael Mengs, unul dintre teoreticienii neoclasicismului, să lucreze la Manufactura regală de tapiserie, Goya execută până în anul 1791 o serie de cartoane de tapiserie. Trebuie spus că, la acea vreme, conformându-se unui curent la modă, Manufactura de tapiserie renunță în bună parte la modelele flamande și franceze, la subiectele biblice, mitologice sau realiste în spiritul lui Wouwerman sau al lui Teniers, în favoarea unor subiecte de inspirație autohtonă. Cartoanele sale punctează și ele un moment când Spania își îndreaptă atenția spre propria ei realitate, când aristocrații se amuză

cultivând stilul de viață popular și, deghizați în *majos* și *majas*, iau parte cu lumea de rând la petrecerile și serbările câmpenești de pe malul Manzanaresului, când spectacolele cele mai gustate sunt jocurile dramatico-muzicale cu subiecte spaniole, denumite *zarzuelas* și *tonadillas*. Moda *plebeismului* face ravagii. Era un fel de „goșism” al epocii, dovedind complexul de culpă dintotdeauna al claselor oțioase, răscumpărat iluzoriu prin practicarea unui soi de masochism colectiv. Cam tot așa cum patricienii Romei antice se mântuiau fraternizând cu plebeii în duhoarea catacombelor. Sau ca tinerii de bani gata din zilele noastre care își oferă iluzia solidarității cu poporul numai pentru că poartă blugi slinoși și cojoace și răcnesc muzică folk. Un scriitor ca Jovcilanos, protectorul lui Goya și reprezentantul reacției *culte*, deplânge astfel excesele ei: „v4//<? națiuni aduc să danseze pe scenă viei și nimfe; noi manolos și țtar-avagioaice”. Supunându-se modei prin ilustrarea acestui spirit, Goya este reprezentantul virtuoz al unui rococo de tip spaniol, autorul unor compoziții anecdotice inspirate din viața populară și cotidiană, de un pitoresc am spune astăzi turistic, al unor grațioase și scilipitoare serbări galante ilustrând latura mondenă și frivolă a secolului al XVIII-lea; este, într-un cuvânt, ceea ce francezii ar numi un *petit maître* fermecător și savuros.

Omul Goya, la nadul său, nu prezintă un interes deosebit, deși legenda posterității îi atribuie tot soiul de aventuri senzaționale. În ciuda originii sale umile, a reușit să-și croiască totuși perseverent un drum și este foarte sensibil la onorurile sociale. ÎN 1779, fiind prezentat lui Carol al III-lea și altelelor lor prințul și prințesa de Asturia, el îi scria prietenului său Zapater: „Le-am sărutat w) na; încă niciodată n-am simțit o asemenea fericire¹⁶. În 1780, e ales membru al Academiei regale de artă San Fernando,

în 1785, ajunge vice-director al aceleiași Academii, în 1786, e numit pictor al regelui Carol al IV-lea, iar din 1791, datează ultimele sale cartoane de tapiserie: *El Felele* (Paiața) și *Gallina ciega* (De-a baba oarba). În afara cartoanelor și a portretelor, palmaresul artistic al lui Goya cuprinde și unele picturi murale. În ansamblu, nimic excepțional, nimic care să-i asigure locul pe care îl va dobândi în posteritate. Și totuși, privită din perspectiva creației ulterioare, evoluția artistică de până acum prezintă unele nuanțe semnificative, unele simptome ce aduc promisiunile aceleia care se va naște din el, și care, fără cariera de mai târziu, ar fi trecut probabil neobservat. Trebuie să admitem așadar că adevăratul, marele Goya a început să se nască din „micul-maestru” Goya mult înainte, și aceasta, poate, fără să-și fi dat el însuși seama. N-ar fi fost pentru prima oară în istoria neștiută a artei când un artist ar trece neștiutor pe lângă propriul său geniu. Apoi a survenit ceva, reactivul care i-a precipitat evoluția în sensul necesar.

Unde începem să-l recunoaștem, până la *Capricii*, pe Goya autorul *Capriciilor*? În *Vânțătorul de oale de pildă*, x izbește fizionomia „expresionistă” a bătrânei. Într-adevăr, ea are, totuși, prea multă expresie pentru o lucrare executată în cadrul unui atelier ce produce în spiritul directivelor statornicite de neoclasicul Mengs, care, ca orice neoclasic, este un partizan al generalului în artă și, *ipso facto*, un adversar al expresivului. Expresivitatea ei este mai contrastantă, în raport cu celelalte personaje din tapiserii, lipsite de particularități (izionomice. Dar aici trebuie să fim prudenți, căci riscăm o contradicție, întrucât tocmai această lipsă de fizionomie poate deveni particulară și „goyescă” în cazul fizionomiilor feminine. Este frapant, în contrast cu bătrâna, aspectul de mască al fetelor tinere care apar alături de ea, precum și în celelalte cartoane.

Această lipsă de expresie a unor fizionomii vide, de păpuși fără suflet, considerată în perspectiva *Capriciilor*, în care se continuă, începe să dobândească o anumită funcție expresivă, ne convinge să vedem în ea germenul unui misoginism, poate subconștient, care mai târziu se va complăce în ilustrarea acelui demonism feminin atât de specific lui Goya. Vom regăsi acest tip de fizionomie nu numai în *Capricii*, ci și în unele portrete nominale, în timp ce bătrâna va reveni obsedant, îngroșându-și treptat dizgrația până la animalizare. Un carton simptomatic în această retrospectivă este cel intitulat *HI Felele*. Patru fetișcane se amuză târbăcind o biată paiată dezarticulată, grotescă, hilară, simbolizând bărbatul, jucărie a femeii. Joaca lor nu-i chiar atât de inocentă pe cât s-ar părea, are în ea ceva sadic și ne duce cu gândul la cruzimea unor motive înrudite din *Capricii*, unde paiata prinde carne și oase și-i jumulită cu aceeași cruzime batjocoritoare, dar mai evident exprimată. Am putea spune că El *Pe lele* este, deja, un capriciu - un capriciu în stil rococo... Asemenea simptome, care s-ar putea multiplica, și printre care am putea adăuga, de pildă, unele scene populare de un realism violent, încăierările, anunță un alt Goya decât cel feeric din serbările galante.

În anul 1793, Goya rămâne cu desăvârșire surd din cauza bolii de care suferise cu un an în urmă. Este o lovitură grea pentru o natură ca a lui, de tip „*sintonie*”, cum o clasifică Ortega y Gasset, o natură instinctivă, deschisă vieții, pe care o trăiește bucurându-se de toate evidențele, lipsită de preocupări intelectuale de tip umanist, cărturărești, în care să-și găsească, la nevoie, un refugiu consolator. Ca intelect, e destul de mediocru, și asta se vede ori de câte ori pune mina pe condei.

„*Scrisorile lui Goya*, spune Ortega y Gasset, *sunt scrisorile unui tâmplar de lux*”. Și tot Ortega y Gasset,

văzând în el „*un geniu diform care se târguie ca un paralytic și care sprijinindu-se pe propriile sale stângării, izbutește cele mai îndemânatic salturi spre arta cea mai înaltă*”, conchide după o strălucită argumentare: „*Adevărul e că opera sa nu germinează niciodată pe tărâmul inteligenței: e sau profesionism comun, sau perspicacitate de somnambul*”. Complexele determinate, într-o natură ca a lui, de o izolare parțială de lume, care pe un anumit plan i se refuză, sentimentul de frustrare pe care îl poate genera în el acest refuz al lumii îndeplinesc funcția de reactiv al „*perspicacității sale de somnambul*”, îi ascut celelalte posibilități de percepție, căci altminteri nu s-ar putea explica revirimentul atât de radical al artistului începând de la această dată, data de naștere a *Capriciilor*.

În același an, Goya execută cele unsprezece picturi pentru Academia San-Fernando, acele „*divertismente populare*” în care dă frâu liber „*capriciului și invenției*” la ce îi scrie în legătură cu aceste tablouri lui Don Bernardo Iriarte, directorul Academiei: „*Pentru a-mi ocupa imaginația mortificată de examinarea suferințelor mele (zbl. ns.) și pentru ca să recuperez, în parte, cheltuielile pe care mi le-au prilejuit, m-am apucat să pictez un ansamblu de tablouri de cabinet în care am reușit să fac observației Un loc pe care ea nu-l ocupă de obicei în lucrările de comandă unde capriciul și invenția (zbl. ns.) nu-și găsesc loc*”. Numai această declarație este aproape o cheie. *Imaginația mortificată de examinarea suferințelor* și care trebuie *ocupată*, indică o anumită determinare de ordin psihologic, după cum preocuparea pentru *observație*, implică recunoașterea caracterului convențional, profesionist, al lucrărilor de până acum. În sfârșit, *capriciul și invenția*, cărora vrea să le acorde mai mult loc, sunt modalități în totală contradicție cu aspirația raționalist constructivă a neoclasicismului și, o spune chiar

Goya, atunci când rațiunea doarme, se nasc monștrii. Artificii ale barocului, *capriciul și invenția* deschid două porți prielnice „diavolului”, care nu întârzie să se strecoare în opera lui.

Tablourile din 1793, tot atât de semnificative în lumina *Capriciilor*, sunt foarte departe de feeria serbărilor galante; sunt mai degrabă niște serbări infernale. Acum apar măștile de-o mare violență expresivă, în *înmormântarea sardelei* (Lăsata secului) de exemplu, măști care treptat vor adera atât de organic la fața personajelor încât vor deveni, printr-o magică transmutație, adevărata lor fizionomie. Astfel se va produce acea intervertire atât de specific goyescă în virtutea căreia fizionomia aparentă a personajelor trebuie considerată de fapt masca ce ascunde o realitate interioară hidoasă, în timp ce masca pe care le-o pune dă în vileag adevărata lor față, ascunsă cu grijă în dosul convențiilor sociale. El însuși spune într-un comentariu la *Capricii*: „*Lumea este o mascaradă. Chipul, veșmintele, vocea, totul este contrafăcut. Toți vor să pară ceea ce nu sunt. Toți se înșală între ei și nimeni nu se cunoaște pe sine*” Progresiv, sugându-și forța expresivă din subconștientul lor animalic, măștile se vor animaliza creând acel „*monstruos verosimil*” care l-a fascinat pe Baudelaire. „*Monștrii săi*, va comenta Baudelaire, *s-au născut viabili, armonioși. Nimeni ca el n-a îndrăznit mai mult în sensul absurdului posibil. Toate aceste contorsiuni, aceste schimonoseli diabolice sunt pătrunse de umanitate. Chiar din punctul de vedere particular al istoriei naturale, ar fi greu să-i condamni... punctul de joncțiune între real și fantastic este cu neputință de sesizat; frontiera e vagă și analistul cel mai subtil n-ar putea s-o trasele, într-atât de naturală și în același timp transcendentă e arta lui*”. „*Îndrăzneț*” e totuși mult spus, asemenea îndrăzneală presupunând o voință lucidă. Mai exactă ni se pare

observația lui Malraux care, comentând monstruosul *Capriciilor*, afirmă că aceste imagini sunt mai degrabă primite decât premeditate. De premeditare, bazată pe o anumită luciditate amuzată și sceptică, am putea vorbi în cazul „drăcăriilor” lui Callot, de exemplu, în timp ce monștrii lui Goya par a tinde uneori să devină mai insistenți decât ar cere o demonstrație didactică sau o înscenare amuzată, lăsându-ne cu impresii că autorul lor ar putea fi într-adevăr un posedat în *Procesiunea flagelanților*, din aceeași serie de li 1793, ceea ce ar fi o manifestare de pietate se exprimă, blasfematoriu parcă, într-un spectacol de carnaval demonic plin de cruzime. Și ce derizorie figurație oferă Madona purtată pe un podium, spre care un personaj îmbrăcat în negru, cu scufi neagră pe cap, cântă din trompetă 1 Nimic nu ne face să ne imaginăm un imn de evlavie și de slavă, ci mai degrabă un torent de cacofonii batjocoritoare. În această dezlănțuire diabolică, Hristoi surghiunit pe crucifixul lui din fundul tabloului, este cu totul lipsit de prezență. Paleta pictorului s-a schimbat și ea, folosind mai insistent tonuri de gri, de negru, iar tușa devine scurtă, impulsivă animată parcă și ea de-o malefică neliniște.

Cu aceste lucrări, cu cele șase tablouri de vră*jitorie în care apare *Marele Tap*, patronul saba-iturilor, tablouri executate pentru ducii de Osuna în 1798 și contemporane deci *Capriciilor*, precum și cu *Capriciile*, Goya se dezice total de principiile esteticii neoclasice și se afirmă ca primul mare artist romantic al Europei. Prețuirea de care s-a bucurat printre romantici dovedește în el un precursor, căci pentru un fost executant al direcți velor lui Mengs, o asemenea evoluție marchează o ruptură de-a dreptul eretică. Ai spune că aplică un fel de neoclasicism în negativ. Dacă în concepția lui Mengs, care, la vremea aceea, în Spania, a jucat rolul unui mentor, arhetipul

frumuseții este Dumnezeu, în cazul lui Goya se întâmplă acum exact pe dos, și s-ar părea că idealul artei sale este urâtul, reflex al urâteniei infernale, al cărei arhetip trebuie să fie, *mutatis mutandis*, diavolul însuși. Este firesc, în consecință, refuzul formelor ideale, cum firească este și ispita caracterizării, a șarjei și a dizarmonicului. Acest refuz și această ispită nu pot diagnostica numai o atitudine estetică fără să implice și o atitudine existențială. Încrederii în forme a gândirii de tip clasicist îi corespunde o încredere în lume, încredere pe care Goya a pierdut-o, ca mulți dintre contemporanii săi, într-un moment istoric zbuciumat de mari neliniști.

E simptomatic, de altfel, că exact în aceeași epocă începe să se afirme simultan, în diferite țări, ca reacție împotriva neoclasicismului, atitudinea romantică. Englezul Edmund Burke (1729 - 1797), pentru a cita un exemplu marcant, teoretizează, în opoziție cu frumoasul ideal, estetica *sublimului*, în care urâtul excesiv deține o funcție esențială, el fiind „*destul de compatibil*” cu ideea de sublim. Frumuseții delectabile, de tip clasicist, i se opune grandioarea sublimului, care este întunecat, mohorât, solid, masiv, grosolan și neglijent, în materie de culoare, el se exprimă în tonuri sumbre, negru - „*aurul diavolului*” cum îl numește Malraux - brun, roșu aprins. De sublim se leagă ideile de rău, de durere, de groază, de moarte, atât de opuse mentalității clasice și atât de obsedante în *Capricii*, ca și în toată creația definitorie a lui Goya.

O

Capriciul, ca gen, nu este o invenție a lui Goya, îngăduind jocul liber al fanteziei, el trebuie privit ca o modalitate de expresie manieristă, încadrându-se, ca atare, în ampla sferă de cuprindere a spiritului baroc. Ca orice formă de barochism, apare în momentele de neliniște și de cumpănă, când intelectul autoritar și normativ,

clasicist în esență, își slăbește legile și puterea unificatoare, cum ar spune Eugenio d'Ors, sau dăinuie în virtutea inerției, când aceasta abia încearcă să întroneze o ordine într-o stare haotică, ceea ce se va întâmpla în cazul Spaniei din momentul Goya. Invențiile lui Bosch sau ale lui Brueghel, multe imagini din gravura măestrilor germani din secolele al XV-lea și al XVI-lea (Dürer, Baidung Grien, Schongauer, Urs Graf), caracteristice prin insolitul lor, pot fi considerate din punctul de vedere al *capriciului*.

Goya aduce *capriciul* din Italia, unde putem vorbi de o tradiție a sa. În secolul al XVI-lea, Vasari folosește acest termen, iar desenele „*cubiste*” ale lui Luca Cambia *so*, extravagantele compoziții portretistice ale lui Arcimboldo sunt, în fond, niște capricii. În prima jumătate a secolului al XVII-lea, Giovanni Battista Bracelli intitulează *Capriccii* sau *Bizzarie di varie figure* o suită de desene construite din forme naturale sau din combinații de elemente geometrice și mecanice (crengi, flăcări, nori, arcuri, resorturi etc.). În secolul al XVIII-lea, ca autori de *capricii* pot fi citați venețienii Canaletto, Guardi și, mai ales, Giambattista Tiepolo, cu cele două suite ale sale, *Scherzi di fantasia* și *Capricci*, pe care Goya le-a cunoscut. Caracterul lor fabulos trebuie să-l fi fascinat, căci magia ocupă un loc important în aceste gravuri unde, printre ziduri în paragină și piramide ciudate, mișună vrăjitori, misterioși magi orientali, schimnici, șerpi, cucuvăi, maimuțe. Piranesi, din gravurile căruia Goya deținea o bogată colecție, este și el un autor de capricii. Primul tiraj al *Carcerelor* sale (1745) are pe frontispiciu mențiunea *capricii în acuatorte* și tot el este autorul unor *Capriccii decorative*. Cumplitele sale temnițe, deși nu înfățișează decât niște proiecții fantastice ale unor spații opresive lipsite de personaje, prefigurează ca sentiment, cruzimea *Capriciilor* goyești. Noțiunea de *capriciu* circulă așadar.

Goya o va prelua și-i va infuza propriul său geniu, în cadrul unei anumite realități sociale, creând într-un fel, dată fiind popularitatea *Capriciilor* sale, un termen de raportare obligatoriu pentru o eventuală definiție. Trecând în revistă influențele certe sau posibile, trebuie să pomenim neapărat tablourile lui Magnasco, pline, desigur, de sugestii prin universul lor straniu, macabru, populat de mici figuri insolite și neliniștitoare.

Un fel de capricii practică și gravura populară spaniolă în așa-numitele *JUeh̃tyas*. Titlul unei unei gravuri de acest tip este *El mundo al revésy* lumea pe dos⁴², și sugerează întreaga lor tematică ce cultivă absurdul inversând situații firești, negându-le: un cal dresează un om, un pește pescuiește cu undița, un om amenință cu coasa moartea etc.

e
Înalizând „compoziția” *Capriciilor*, vom putea depista numeroase alte sugestii, pe care Goya le va amalgama prin forța și resursele geniului său, căci asemenea oricărui mare artist, el valorifică, în mod conștient sau nu, tot ce a acumulat în formarea sa, începând cu superstițiile, cu basmele cu demoni și strigoi din folclorul aragonez, cunoscute în copilărie. Din fondul folcloric va prelua recuzita vrăjitoarească și demonică. Există o întreagă figurație demonologică, să spunem așa, consacrată, prezentă în *Capricii*: Maestrul Leonard, patronul sabaturilor, căruia vrăjitoarele îi oferă copii drept ofrandă; Asmodeu, diavolul șchiop, iscusit combinator de matrimonii burlești; măgarul, simbolul prostiei și al freneziei genezice; pisica, complicea diavolului, cu care acesta dănuiește la sabaturi și a cărei înfățișare o împrumută uneori; fluturele, și el o masca a diavolului;

42 Motiv frecvent în arta flamandă cu caracter satiric și moralizator, la Bosch și Brueghel mai ales.

cucuvaia, crainică a morții; liliacul, „musca diavolului”, simbol al crepusculului și al misterului și participant obișnuit la sabaturi; papagalul, simbol al retorismului găunos, dar și pasăre malefică. În ciuda spiritului său iluminist, secolul al XVIII-lea cunoaște o mare înflorire a ocultismului și e fascinat de tot ce e mister și *terribilită*. Ai spune că într-o epocă în care Rațiunea se afirmă și civilizația e în cumpănă, „demonii” caută să-și proclame prezența parcă și mai virulent, într-un fel de dezlănțuire agonică. De un mare succes se bucura pe atunci un inginer belgian, Robertson, alias Eugène Robert; care colinda capitalele Europei cu un aparat de proiecție și tot soiul de instrumente de produs zgomote. Spectacolele sale practică un fel de iluzionism fantastic plin de strigoi, schelete și monștri. Se pare că Goya a fost foarte impresionat văzându-le, afirmă Claude Ferment. Spiritul gnomic popular e și el o sursă de sugestii, unele capricii fiind ilustrarea unor sentințe sau proverbe.

Există apoi acele elemente de cultură tradițională, care plutesc, am spune, în atmosfera spirituală a fiecărei țări și pe care artistul le remodelează în creația sa.

Considerând aspectul criptic, enigmatic al *Capriciilor*, nu putem omite conceptismul spaniol, *gongorismul*, cu obscuritatea lui deliberată și greu de descifrat, obținută prin metafore insolite și paradoxale. Cu timpul, „cheile” se pierd, dacă nu rămân cumva taina nemărturisită a artistului.

Spiritul picaresc specific spaniol e de asemenea prezent în *Capricii*. Întâlnim în literatura picarescă multe scene de capriciu, după cum, în *Capricii*, furtul dinților unui spânzurat, tâlharii care plănuiesc o nouă nelegiuire, fanții prostănaci jumuliți de curtezane întreprinzătoare, bătrânele codoașe, imbecilii pedanți, popii avari, babalâcii cu iluzii donjuanești și babele cochete sunt imagini pentru

o posibilă narație picarescă, tipic picaresți prin imoralismul și burlescul lor.

N-am putea explica suficient spiritul *Capriciilor* desprinzându-le din climatul epocii. În evoluția istorică a Spaniei, secolul al XVIII-lea este un secol de răscruce. „*Spania*, spunea la începutul acestui secol Torres Villaroel, *a stacut într-un întuneric atât de înspăimântător, încât în nicio școală, colegiu sau universitate de pe întinsul ei nu există un singur om care să aprindă o luminare pentru a căuta elementele științei. il*

Acum, Spania începe să se însuflețească și să iasă din întunericul ei. Un promotor al înnoirii spaniole este regele Carol al III-lea, care a avut inteligența să se înconjoare de miniștri receptivi la ideile de progres, ca Aranda, prieten cu Diderot, d'Alembert și Voltaire, sau Campomanes, Floridabianca.

Tot acum se afirmă o nouă generație de intelectuali, iau naștere instituții de cultură, apar saloane după moda franceză. Curentul gândirii raționaliste dezvoltă o mare curiozitate intelectuală în toate domeniile. Luând atitudine împotriva spiritului retrograd, un scriitor ca Feijo declară, folosind parca un comentariu de *capricii*: „*Inc hipair ea celor lipsiți de curaj (care se tem de adevărul rațiunii - n.n.) plăsmuiește în lumina scăzută a umbrelor arătări, după cum uneori, cu mai puțină pagubă, vede în arătări doar umbre*”.

În literatură se afirmă în mod deosebit spiritul moralizator, cu puternice accente satirice și reînvie fabula, care operează în sensul unui cod etic foarte riguros. Diego Torres Villaroel este autorul unor *suenos morales* (Vise morale), care sunt niște satire în maniera lui Quevedo la adresa ignoranței. Fabule scriu Felix de Samaniego (1745 - 1801), Thomas Iriarte (1750 - 1791) etc. Spiritul didactic și satiric e foarte cultivat și în dramaturgie. Un Ramón de

la Cruz (1731 - 1794) scrie piese în care apare o tipologie goyescă.

Înnoirea spaniolă din secolul al XVIII-lea se integrează într-un proces care cuprinde întreaga Europă, și al cărui focar este Franța. Aici, gândirea iluministă pregătește o nouă conștiință europeană, a cărei naștere sângeroasă e marcată de anul 1789, anul Marii Revoluții Franceze.

Secol deicid, secolul al XVIII-lea abolește divinul în numele Rațiunii, redescoperă virtutea și promovează în consecință o morală laică. Acesta este aspectul său clasicist. Dar viața amestecă întotdeauna conceptele pure și același raționalism, dus până la absurd, divinizat la rândul său în virtutea unui impuls idolatru pe care nu a reușit să-l distrugă, își va arăta curând fața sa „romantică”, itaționalizând, prin excese, rațiunea însăși.

Raționalismul didactic al mișcării intelectuale spaniole din acest moment este molipsitor și impregnează spiritul *Capriciilor*. Nu-i mai puțin adevărat că el coabitează cu foarte marcate tendințe preromantice și ca atare anticlasticiste. Aceeași dualitate se regăsește și în spiritul lui Goya. El nu a fost, se știe un „intelectual”, dar trăind într-un anumit climat, era firesc să preia și să asimileze ideile care circulau. Grație ascensiunii sale sociale, frecventează cercurile „*inteligentiei*”, se bucură de protecția și prietenia lui Jovellanos, *cel mai eminent spaniol al vremii sale*⁹ și tot printre prietenii lui se numără intelectuali și scriitori ca Moratin.

Llorente, Menéndez Valdés. Aceste contacte însemnaseră pentru el, încă din epoca dinainte de surzenie, un adevărat „șoc educativ” care se suprapune fondului său inițial, elementar, lipsit de o instrucție sistematică. Rezultă din această suprapunere contradicții care îl marchează. Acest om „*superstițios, grosolan,*

ignorant, dar conștient de toate acestea și suferind din pricina lor” (Brieger) nu putea să nu adere la aspirațiile secolului său, neputând însă aboli atât de ușor în același timp structura lui de țaran aragonez, dominată încă de superstiții ce umbresc rudimentele de instrucție târzie. De aici un impas care îl fixează undeva la jumătate de drum. Intellectul nu poate construi un sistem rezistent, raționalist și constructiv, iar pe de altă parte, sufletul lui împovărat de superstiții este incapabil de voința de a transcende această lume, căci superstiția, care nu-i decât o formă de sacral degradat, formalist și convențional, funcționând prin automatism, este incompatibilă cu un sistem metafizic.

Potrivit tradiției, *Capriciile* ar fi constituit o reprezentare satirică a curții lui Carol al IV-lea și a reginei Maria-Luiza. Inchiziția nu privea cu ochi buni această operă și-i pregătea chiar autorului un proces, fapt pentru care Goya s-a grăbit să-i doneze regelui toate plăcile de cupru și restul tirajului încă nedifuzat. La rândul său, regele acceptă donația, în anul 1803, poate tocmai pentru a se arăta mai presus de asemenea calomnii.

Nu toți exegeții sunt de acord că aceasta ar fi fost într-adevăr intenția lui Goya, căci puține lucruri se pot afirma cu certitudine în cazul acestui artist cu atâtea legende. Admițând totuși ipoteza, n-am putea conchide altceva decât că a depășit-o prin puterea geniului său neliniștit, conferind operei sale implicații mai generale și mai profunde. De altfel, în parte probabil și dintr-o rațiune tactică, pentru a spulbera eventualele bănuieli, căci omul nu-i lipsit de simțul diplomației, dar, cu siguranță, dintr-o conștiință artistică, Goya însuși ține să precizeze că în niciuna din planșele *Capriciilor* „*autorul nu și-a propus să ridiculizeze defecte particulare*” și că a crede acest lucru „*ar însemna a restrânge prea mult limitele talentului și a diminua mijloacele de care se folosesc artele imitative... ce*

Desigur că registrul satiric și didactic în spiritul secolului al XVIII-lea este evident. Îl confirmă și textul care anunță *Capriciile*, redactat probabil de Cean Bermudez, prietenul lui Jovellanos, text ce avertizează că autorul lor” * convins că *centura erorilor și a viciilor omenеști poate fi încredințată în egală măsură și picturii*”. Este evident, de asemenea, că această satiră e inspirată de unele cazuri „particulare”, ministrul Godoy, de exemplu, care apare sub înfățișarea de măgar. Dar, pe de altă parte, există celălalt aspect al *Capriciilor*, mai puțin direct, în care imaginile fantastice abundă, cumplite și enigmatice, germinând în spectator întrebări neliniștite cu privire la condiția omului în general pe această lume. Și acest aspect al lor copleșește. Ce importanță mai are atunci faptul că bătrâna hidoasă care își contemplă slujenția în oglindă cu o încântare imbecilă este sau nu ducesa de Benavente, dușmanca ducesei de Alba, când în aceeași imagine putem citi, îngroziți, condiția noastră, derizorie și iremediabilă, de muritori etern supuși timpului neiertător?

Astfel, făcând procesul viciilor în numele virtuții, Goya coboară în cele din urmă în lumea infernală care va deveni pentru noi lumea lui Goya, – o lume contrazicând imaginea lumii pe care ne-o propune rațiunea și pe care rațiunea noastră o recucerește mereu, sisific, de la forțele obscure ce încearcă s-o nimicească – o lume fără compasiune, fără speranță și fără vreun Dumnezeu. Atunci când Goya încearcă să se apropie de divinitate, în acel *Hristos pe Muntele Măslinilor* de exemplu, îndatorat poate și raționalismului dobândit, el nu va putea concepe în imaginea celui menit să salveze omenirea decât un biet om covârșit, strivit în fața morții de neputințele lui omenеști. Hristos nu are nimic din majestatea spiritualizată a Pantocratorului bizantin, nimic din frumusețea „divini” pentru care militase și pe care, în jurul anului o mie, o

impusese sfântul Bernard., moștenitor prin aceasta al tradiției clasice grecești, împotriva curentului care susținea urâtenia deliberată a lui Hristos și a personajelor sacre. Și cel care în această lume putea fi un alt posibil salvator, proletarul, văzut de Lionello Venturi ca un crucificat, cu mâinile lui ținute parcă pe o nevăzută cruce, va pieri și el sub salva satanicului pluton de execuție din *3 mai 1808*. De fapt, poate că singura divinitate convingătoare pe care a putut s-o închipuie Goya este sălbaticul bătrân cu privirea aprinsă de o furioasă demență senilă, care îl întruchipează pe *Saturn devorându-și progenitura* (1820). Este simbolul cutremurător al dumnezeului-Timp, care înghite totul cu o lăcomie abjectă, singurul dumnezeu în care a putut crede, cutremurat de spaima de a abandona această lume de care în fond e foarte atașat, și de a se pierde fără prelungire posibilă în neantul morții, un om a cărui natură *imediată*, în sensul kierkegaardian, era mai puternică decât rațiunea sau credința, ale cărui resurse spirituale nu puteau depăși cadrul acestei lumi și o problematică strict imanentistă. În această lumină, foarte semnificativ ni se pare ultimul tablou al lui Goya, acel portret luminos de femeie intitulat *Lăptăreasa din Bordeaux*, și executat cu un an înainte de a muri. Într-un moment de calm, eliberat de negrele coșmaruri care l-au bântuit o viață, ultima imagine pe care o lasă bătrânul de 85 de ani îl dovedește totuși capabil să-și întoarcă privirea spre fața luminoasă a lumii. Și melancolia blândă a acestui chip de femeie, atât de pământean, reflectă poate ceva din propria melancolie a celui care știe că va trebui să accepte neantul în schimbul acestei lumi palpabile, certe, ai cărei „*demoni*” poate că nu sunt, în definitiv, invincibili.

e

Încercând să situăm *Capriciile* într-un anumit context

psihologic și social, e momentul să ne întrebăm în concluzie ce sunt ele în fond și ce a intenționat în ultimă instanță autorul lor? Biografia *Capriciilor* este impresionantă și, cu toate acestea, rămâne ca să spunem așa, deschisă. Pentru că, deseori, afirmațiile foarte categorice pot fi contrazise și întotdeauna mai stăruie un ce indelebil și iritant, care poate ușura argumentarea inversă. Romanticii mai ales, mari admiratori ai lui Goya, în care vedeau un înaintaș, au insistat asupra aspectului transcendent, de reverie metafizică, al *Capriciilor*, alții au comentat caracterul lor evident de satiră socială.

Admițând prima atitudine, ar trebui să admitem, implicit, ipoteza unei lumi transcendente, și să vedem în Goya un fel de mediator al infernului, transmițându-ne imaginile sumbre ale unui „*dincolo*” amenințător. Dar în numele cui, al căror forțe pozitive care să-i fi fost dat acest mandat? Am văzut că, trăind într-o Spanie ce se considera un fel de teritoriu al creștinismului, sub supravegherea unei poliții religioase necruțătoare, Goya nu a fost niciodată capabil să-l imagineze pe acel Dumnezeu care, la polul opus, ar fi trebuit să echilibreze maniheismul creștin altfel decât în imaginea unui biet muribund înspăimântat de moarte. În general, pictura sa religioasă este cu totul lipsită de fervoare mistică. Frescele din biserica San Antonio de Florida, cu mulțimea lor pestriță de *manolos* și de *manolas*, sunt mai degrabă scene de viață populară decât imagini sacre. Tematica sacră este un pretext pentru a relua – cu un geniu ce prefigurează mari artiști și curente de mai târziu ale artei moderne – motive și personaje la care tine în mod deosebit. *Ultima cuminicătură a sfântului José de la lăsa wt*, din 1820, așadar din același an cu *Hristos pe Muntele Măslinilor*, emoționează ca ilustrare patetică a unei iremediabile decrepitudini omenești, și atât. Toate acestea dovedesc la

el o inaptitudine mistică evidentă. Ca și în cazul altor artiști, trebuie să considerăm pictura religioasă a lui Goya ca o comandă socială explicabilă în epocă și să vedem în el un mare artist laic, pentru că, în fond, imaginile sale laicizează mitologia creștină. Suspectându-l, Inchi –, ziția a intuit bine în Goya un efeeiaționist de la linia ortodoxiei.

Ce ar putea îndreptăți atunci noțiunea de transcendență în cazul *Capriciilor*? Faptul că uneori el însuși pare convins de moștrii pe care i-a eliberat? Dar aceasta este o impresie subiectivă și literară nu un argument, iar dacă ar fi s-o admitem totuși, n-ar trebui să vorbim decât de niște automatisme superstițioase, scăpate de sub controlul conștiinței și provocând acea stare de somnambulic de care vorbește Ortega y Gasset. De altminteri însă, propriile sale declarații dovedesc o deliberare în reprezentările pe care le considerăm fantastice: „*Va merita o oarecare atenție*, scrie el în prefața destinată *Capriciilor*, *cel care, depărtându-se complet de natura va ști să înfățișeze ochilor noștri forme și mișcări ce nu au figurat până în prezent decât în imaginație*”.

Pe de altă parte, caracterul de critică socială al *Capriciilor*, cu adresă exactă în epocă, este indiscutabil, exprimând un Goya om al secolului său, cenzor al viciilor societății sale și partizan al Rațiunii. În acest sens, iată ce spune el însuși în legătură cu această operă: „*Intenția (mea) nu-i decât să distrug locuri comune dăunătoare și să perpetuez în aceste opere de capriciu mărturia temeinică a adevărului*”. Mulți desenatori satirici și caricaturiști din aceeași epocă au făcut același lucru și, totuși, timpul nu le-a reținut prezența. Cu această concluzie ar trebui să-l vedem pe Goya în ipostaza unui polemist de epocă, ultralucid, un fel de desenator satiric, un caricaturist înarmat cu certitudini de polemist, și se știe cât de relative

și vremelnice sunt certitudinile polemistilor. Limitat numai la această condiție, ar fi fost supus și la riscurile pe care le comportă: asemenea opere își pierd repede interesul, fiind strict legate de contextul lor istoric și de neînțeleș în afara lui. Or, fiorul pe care îl trezesc și astăzi *Capriciile* atestă suprema victorie pe care o poate dobândi o creație artistică, aceea de-a ieși dintr-o condiționare pasageră și de a se integra într-un fond „universal permanent. Dacă prima interpretare, susținând transcendentalismul lui Goya, este inacceptabilă cea de a doua, exprimând un adevăr parțial, impune nuanțe, caracterul lor de critică socială având prelungiri care vizează omul dincolo de imediatul ordinii istorice date.

Și astăzi, pe Goya, îl *trăiești*. El se numără printre» cei artiști care impun *participarea*, o atitudine. Simpla curiozitate de istoriograf al artei se exclude, iar voluptatea pur estetică e imposibilă. El nu intră în categoria artiștilor *delectabili* și nici în ceea a militanților teziști. Este un revoltat care neagă. Datorită mizantropiei firești a infirmului, mai pronunțată la un instinctiv de tipul său, și a seniimentului din ce în ce mai acut al Timpului cu tot cortegiul său de frustrații, pe de o parte, iar pe de altă parte, faptului că nu are acea perspectivă, fie și iluzorie, pe care o poate oferi doctrina sau credința, negarea lui Goya cristalizează un pesimism deznădăjduit, rareori depășit de imagini luminoase ca acea *Uiptăreasă din Bordeaux* de care im amintit.

Ca pictor, el declară: „*În natură nu exista de cât soare fi umbre*”. Ca moralist, nu ne arată decât umbrele acestei lumi. Personajele hilare, grotești, abjecte sau sinistre care populează *Capriciile*, și a căror față omenească dispăre sub masca prostiei, a ticăloșiei, a viciului, a demenței și a animalității compun o viziune infernală a lumii, amplificată mai târziu de gravurile din

suita *Disparatelor* și din aceea a *Dezastrelor războiului*, precum și de picturile negre de la *Quinta del Sordo*. Pentru Goya, infernul este această lume.

Dar orice negare mărturisită aduce cu sine afirmarea implicită a contrariului ei, pentru că se întemeiază pe recunoașterea unor valori ideale în numele cărora negăm. Nu putem vedea umbra fără să vedem în noi ideea de lumină. Negarea totală ar însemna tăcere. Și Goya nu tace. De aceea, lecția lui este și va fi mereu utilă. Decodificată, bine înțeleasă, meditată, ea este un îndemn de trezire morală, fortifică spiritul critic, ascute luciditatea și dictează spectatorului o atitudine care trebuie să conțină, printr-un contrast dialectic, valorile pozitive care i-au servit lui însuși ca termen de raportare pentru a-și întemeia, în numele lor, un rechizitoriu necesar atâta vreme cât omenire! va opera cu același foarte vechi cod de valori elementare ce opune inteligența imbecilității retrograde, virtutea viciului, ordinea haosului, rațiunea iraționalului, lumina întunericului.

FORMENTIN

ASTĂZI

În anul 1849, la Salonul oficial, tânărul Eugène Formentin cunoștea primul succes care i-a adus și consacrarea. Cele cinci pânze ale sale fuseseră acceptate, iar autorul lor obținea o medalie. Din clipa aceea, favorurile criticii și ale publicului aveau să-l însoțească pe tânărul pictor orientalist până la sfârșitul vieții, făcând dintr-însul un personaj cvasi-oficial în arta epocii. În aprecierile de care se bucură, este remarcat farmecul și adevărul expresiv al tablourilor sale exotice cu subiecte culese din lumea Orientului și din Sahara, poezia și lirismul lor romantic, cultura plastică pe care se întemeiază, precum și unele experiențe considerate foarte îndrăznețe, cum ar fi de pildă sugerarea vântului, a

simunului prin spațiu pictural. Mai târziu, în cronică sa consacrată *Salonului din 1859*, Baudelaire va comenta prezența lui Formentin cu elogi: *„O expoziție care posedă mai multe lucrări de Delacroix, de Penguilly, de Formentin nu poate fi ternă”*. Și, printre altele: *„El nu este la drept vorbind nici peisagist, nici pictor de gen. Aceste două târâmuri sunt prea mărginite pentru a cuprinde fantezia lui amplă și mlădioasă. Dacă aș spune că-i un povestitor de călătorii, încă n-aș spune destul, căci sunt mulți călători lipsiți de poezie și de suflet, iar sufletul său e umil dintre cele mai poetice și mai prețioase din câte cunosc. Pictura sa propriu-zisă, înțeleaptă, viguroasă, bine stăpânită, se trage în chip firesc din Eugène Delacroix. Regăsim la el acea inteligență savantă și firească a culorii, atât de rară printre noi (...) Dar o facultate (...) pe care o posedă într-
Uti grad deosebit este aceea de-a cuprinde zone de frumoș rătăcite pe lume, de-a urmări căile frumosului oriunde s-ar putea ele strecura printre trivialitățile naturii decăzute... ce în același an 1859, Formentin obține la Salon medalia întâia pentru pictură și i se acordă Legiunea de onoare. În scurt timp va intra și în juriul Salonului și va fi invitat la Curtea imperială. În fine, în 1866, obține medalia întâia la Expoziția universală. Dar, în ciuda acestor succese, drumul său către pictură nu fusese lipsit de numeroase tribulații. Născut în 1828, în orașul portuar La Rochelle, pe coasta Atlanticului, el vădește de timpuriu vocația literaturii, pe care însă o neglijează în favoarea picturii, influențat fiind de tatăl său, medic alienist și, în momente de răgaz, pictor amator, autor de peisaje cam uscate și reci, pe gustul celui de al II-lea Imperiu. Îndrumat de acesta, Eugène Formentin își însușește rudimentele artei de-a picta. E vorba însă mai mult de un fel de a-și petrece timpul liber, un „passe-temps” bun să umple orele goale ale unei profesiuni mai temeinice și mai realiste decât aceea de*

artist. Într-adevăr, la Paris el urmează studii de drept pentru a se consacra fie magistraturii, fie baroului. Între timp, își reia preocupările de ordin literar scriind versuri și alcătuiind planul unui eseu despre Sainte-Beuve. Hotărârea de-a se dedica picturii stârnește îndărătnicele împotriviri ale familiei. În cele din urmă, ea triumfă totuși. În atelierul lui Rémond (Jean Charles Joseph), maestrul al peisajului numit" (eroic apoi la Cabat (Nicolas Louis), un peisagist cu efecte realiste și căutător al simplității, înzestrat cu un sentiment sincer al naturii, Formentin își continuă ucenicia de pictor. O puternică înrâurire va exercita asupra-i strălucirea geniului lui Delacroix.

În anul 1846, împreună cu prietenul său, orientalistul Labbé, călătorește pentru prima oară în Algeria. Peisajul african îl fascinează și-l inspiră. Reîntors la Paris, începe să picteze cu multă sârguință. Este momentul când exotismul se bucură de altfel de mare vogă; nume uitate astăzi - Belly, Dehodencq, Ziem, Tournemine, Guillaumet - îl ilustrează, și putem presupune că gustul său fusese deja contaminat în acest sens. Cu doi ani în urmă, în 1844, pictorul Marilhat avusese o *Expoziție de tablouri din Drient*, care desigur că nu l-au lăsat nepăsător. În anul 1847 - 1848 și-apoi în 1852 - 1853, se reîntoarce în Algeria și aceste două călătorii îi înviorează vocația scriitoricească, îmbinând-o cu preocupările sale pentru pictură. *Un été dans le Sahara* (1857) și *Une année dans le Sahel* (1859) vor cristaliza, impresiile pictorului scriitor. Că în cele din urmă discernământul mai sigur al posterității va decide categoric în favoarea scriitorului, ne putem convinge astăzi. Într-adevăr, exceptând istoriografia picturii și lexicoanele, cine se mai preocupă de pictorul Eugène Formentin? Iar aceste consemnări sunt pur informative, determinate mai mult de cariera strălucită a criticului de artă și a scriitorului Formentin. Aș numi

pictura sa o pictură de confluență, căci nu-l putem clasa nici ca romantic pur, nici ca realist, nici ca pictor academic, sau neoclasic și încă mai puțin ca impresionist, pentru a folosi reperele pe care ni le impune astăzi istoria picturii din epoca sa.

Tablourile lui sunt abile, elegante, rafinate, executate cu îndemânare tehnică și mijloace destul de eclectice în care descifrăm influența unui Decamps sau a lui Delacroix și împrumuturi de la olandezi (Wouverman, Van der Meulen) agreabile la prima vedere și nimic mai mult. Însuși Formentin ne oferă primele îndoieli cu privire la pictura sa, pe care n-o consideră altceva decât „*un métier pour vivre*”, o meserie ca să trăiești, după cum ne relatează *Jurnalul* fraților Goncourt reproducând propriile sale cuvinte. Într-o scrisoare din 1873, deci cu doi ani înainte de-a muri, adresată prietenului său pictorul Alexandre Bida, el mărturisește cât, de puțin îl iluzionează propria sa pictură: „*îmi Jac mai departe meseria mârâind, gemând, foarte obosit uneori, neavând prea multe iluzii nici cu privire la ceea ce fac, nici cu privire la ceea ce-mi rămâne de jac ut (...) Dacă tăinuiesc disprețul pe care mi-l inspiră (pictura - n.n.) asta numai și numai pentru a cruța o profesiune carey la urma urmelor, valorează exact ca oricare alta> și pe care o respect pentru ca s-o respecte și ceilalți*

Nu-i greu de presupus că această neîncredere amară, subînțelegând chinul nerealizării, nu-i un simplu acces; l-a însoțit de-a lungul întregii sale vieți, favorizată de un temperament romantic, veșnic torturat de probleme, oscilând, după cum îi reproșează prietenul său Armand de Mesnil, „*între entufasme înfrigurate și căderi*”. Și dacă nimeni nu face astăzi caz de pictura lui Formentin, dacă numele său de pictor se pierde în noianul de artiști care au populat epoca, dacă însăși elogiile unui Baudelaire și-au

pierdut validitatea în timp ce sancțiunea aspră a unui critic contemporan nouă care consideră „*factura lui timidă, coloritul lipsit de franchise și desenul meschin*” * ni se pare mai aproape de adevăr, din fericire, scriitorul care a dublat pictorul l-a și salvat în interesul posterității.

Cu privire la scriitorul Eugène Formentin, e necesară o nouă disociere: întâi scriitorul pur, autorul celebrului roman *Dominique*, apoi criticul de artă care, înarmat cu o cunoaștere temeinică a problemelor picturii, le dezbate cu mijloacele superioare de expresie ale scriitorului. Pe lângă cele două titluri citate în legătură cu călătoria sa în Africa, e momentul să pomenim aici volumul *Les Maîtres dy Autrefois* (*Maestri de odinioară*).

Dar înainte de a comenta această carte, câteva cuvinte despre „*scriitorul pur*”, mai exact despre romanul *Dominique*, se impun tocmai pentru a lumina mai bine personalitatea autorului *Maestrilor de odinioară*.

Apărut pentru prima oară în 1862, în *Kevue des Deux Mondes*, cu o închinare adresată scriitoarei George Sand, apoi în volum, în 1863 și, în sfârșit, în noiembrie 1876, în ediție definitivă, romanul lui Formentin a cunoscut de la bun început un succes care nu se dezmente nici astăzi. îl regăsim în toată prospețimea lui inițială, neatins de praful timpului, grație realelor sale calități.

Procedeul pe care se constituie acest roman este frecvent în literatura romantică. Povestitorul transcrie confesiunea eroului, pe care-l cunoaște întâmplător, cu prilejul unei vânători.

Dominique de Bray duce o existență pașnică de gentilom rural, în mijlocul familiei sale. Dar, dincolo de liniștea dobândită, în această existență se ascunde drama, unei renunțări. Îndrăgostitul din adolescență de verișoara sa, domnișoara Madeleine de Nièvres, Dominique tănuiește un timp pasiunea sa devoratoare. Când i-o

mărturisește, e prea târziu: Madeleine se măritase. Însuflețită de cele mai bune intenții, ea caută să-l consoleze până ce, constatând înspăimântată că îl iubeste, face totul pentru a-l depărta. Dominique încearcă să-și croiască un drum în literatură, iar în cele din urmă, renunțând, așa cum trebuise să renunțe și la iubire, se retrage pe domeniul său.

Sâmburele autobiografic al romanului este cert. Comentatorii au analizat cu multă exactitate caracterul său memorialistic deghizat. Ne mărginim să menționăm că modelul domnișoarei de Nièvres este prietena din copilărie a scriitorului, Jennie Caroline Léocadie Chessé, fika unui căpitan de cursă lungă, născută în insula Mauriciu și stabilită în La Rochelle. Era cu patru ani mai în vârstă decât Formentin, iar când se măritase, acesta împlinea patrusprezece ani. Abia doi ani mai târziu avea să realizeze el marea lui pasiune. Iubirea eșuată a lui Dominique este mutația pe planul românesc a eșecului sentimental al scriitorului. Spunem eșec fără să fim prea convinși că am folosit cuvântul potrivit. Ideea de bază a romanului este aceea a renunțării pentru care trebuie să optezi atunci când n-ai puterea sau împrejurările nu te ajută să-ți realizezi propria imagine râvnită. Dar, în raport cu latențele noastre multiple, viața ne constrânge permanent la opțiuni care, retezând unele ramuri le îngăduie altora să crească. Înțelepciunea este să fructifici ceea ce ți-a rămas. Depinde de unghiul din care privim pentru a vedea în destinul lui Dominique o ratăre sau, dimpotrivă, o acceptare înțeleaptă a existenței întemeiată pe principiul teleologic al rațiunii suficiente. Totul este, cum ai spune Camus, „*o chestiune de stil*”, căci, dacă „*a fi făcut pentru a crea, a iubi și-a câștiga par tîde îi înseamnă a fi făcut pentru a trăi în pace, războiul te învață să pieri totul și să devii ceea ce nu erai*”. Înlocuind termenii aforismului

camusian: Dominique pierde pasiunea, dar câștigă o altă experiență ale cărei valori nu sunt neglijabile și cu care pare săj se împace: „*Îmi voi fertiliza câmp urile*, spune el, *1 mai bine decât am făcut aceasta cu spiritul meu, cu\ mai puțină cheltuială și mai mult folos, spre mai marele profit al celor din preajma mea*”.

Filosofia acestui Werther consolat, aflat din punctul de vedere al istoriei literare la hotarul dintre romantism și realism, nuanțează puțința unui acord cu lumea, acord greu de conceput la eroul romantic pur gen Adolphe al lui Benjamin Constant, sau Obermann al lui Sénancour, amândoi predecesori ai lui Dominique. Câștigul realismului se dezvoltă și pe planul analizei psihologice, profundă, exactă, subtilă, admirabilă în nuanțe și valori, vădind un scriitor capabil să-și obiectivizeze experiența proprie, să iasă din egocentrismul romantic, să înțeleagă măsurile vieții cu mai mult echilibru, înfruntând impulsul propriei sale alcătuiți interioare. S-ar putea spune între paranteze că prin intermediul eroului său Dominique, Formentin subscrie târziu la idealul clasic de „*honnêtehomme*”, schițând astfel un gest anti-romantic. Pe de altă parte, calitățile de analist ale scriitorului servesc excelent criticul de artă, îl înarmează cu o înțelegere mai cuprinzătoare, mai adâncă a ceea ce am numi sufletul picturii. Pictorul, la rândul-i, aduce o bună cunoaștere a meseriei de-a picta controlându-l pe literat, pentru ca acesta să nu piardă din vedere faptul că pictura trebuie privită prin ea însăși, ca o artă de sine stătătoare, cu limbajul ei propriu, și nu aservind-o altor moduri de creație. Tocmai de aceea, *Maestri de odinioară* își menține și astăzi actualitatea și, pe alt plan, odată cu Dominique, îi asigură lui Eugène Formentin o trainică vitalitate. Chiar la apariția sa, în 1876, cu trei luni înainte de moartea scriitorului, cartea obține un mare succes. Cu un an în urmă, în iulie 1875,

Formentin făcuse o călătorie prin Belgia și Olanda. Impresiile prilejuite de întâlnirea sa cu pictorii flamanzi și olandezi precum, și cu primitivii secolului de aur constituie materia acestei cărți.

Ca scriitor preocupat de pictură, făcând așadar abstracție de Formentin-pictorul, e cazul să-l integrăm pe autorul *Maestrilor de odinioară* într-un context mai amplu. Interesul pentru pictură al scriitorilor din secolul trecut își găsește multiple și semnificative exemplificări. Există „literatorii” pentru care pictura este mai degrabă o anexă a literaturii și ca atare este privită prin lentilele ei. Printre aceștia, cei mai străluciți și mai activi sunt Emile Zola, J.K. Huysmans și Théophile Gautier. Eclectici și subiectivi, ei aduc în judecățile lor un amestec de intuiții remarcabile și de prejudecăți. De aceea, analiza lor impune nuanțări care nu-și află locul aici. Cert este că prezența lor în viața artistică a constituit un ferment activ și necesar. Nu-i mai puțin adevărat însă că alături de ei s-ar mai putea cita o puzderie, a căror invocare nu mai spune nimic, așa că n-are rost să dezgropăm din anonimatul în care repauzează nume ce nu-și compensează nicicum nechemarea în materie de pictură, justificând din plin disprețul lui Delacroix atunci când îi scrie lui Thoré: „*Suntem întotdeauna judecați cu idei de literatori, și pe acestea dovedesc ei prostia de-a ni le pretinde* (8 aprilie, 1847). În cazul fraților Goncourt, ei înșiși pictori și gravori, critica se face din punctul de vedere al picturii, prin judecarea formelor și-a coloritului, deși gustul lor este contradictoriu. Îl admirau prea mult pe un Decamps în dauna unor pictori ca Delacroix, Ingres, Corot, Courbet; pe un Raffaelli sau un Nitts în dauna lui Monet, a lui Degas, a lui Renoir. Există apoi scriitori iubitori de artă, înzestrați cu o percepție predominant sentimentală, de foarte bună calitate, cum e Stendhal, pentru care pictura, ca și muzica, este un mijloc

de acces la euforia pe care ți-o provoacă iubirea; subiectivitatea lor aduce nuanțări pline de finețe și nu păcătuiește printr-o suficiență judecătorească. Intuiții apreciate de Delacroix a dovedit Balzac, crea. - torul lui Frenhofer, eroul din *Capodopera necunoscută*, teoretician de pictură care anticipează idei cézanniene. L-am putea aminti în altă ordine de idei pe Hippolyte Taine, estetician prea aservit teoriei sale deterministe cu privire la rasă, mediu și moment, prea înclinat la ierarhizări. Ultimul exemplu, și cel mai strălucit, rămâne Baudelaire, remarcabil desenator din când în când, și care, fără să edifice un sistem, este cel mai clarvăzător dintre toți. Preferând să vorbească „în numele sentimentului, al moralei și al plăcerii”, dușman declarat al picturii „poetice” și „filosofice”, căutând în frumos „ceva înflăcărat și trist”, Baudelaire acceptă cu spiritul deschis și lipsit de prejudecăți arta novatoare a vremii sale și pledează cauza multor mari artiști.

În această sumară enumerare, Formentin își găsește un loc de frunte. *Maeștri de odinioară* rămâne o carte vie, actuală, afirmând principii și judecăți ce-și mențin validitatea în ciuda unor inadvertențe pe care, de atunci încoace, istoria artei le-a rectificat. Oricum, reproșul din acest punct de vedere ar fi nemeritat, cu atât mai mult cu cât nici astăzi, când istoriografia de artă este atât de științifică, specialiștii n-au renunțat la dreptul de a greși, chiar dacă recuzita lor garantează argumentele cele mai solide.

Formentin nu ambiționează să scrie o istorie sistematic articulată a artei flamande și olandeze. Critica sa este eclectică și lasă descoperite zone importante din pictura Belgiei și a Olandei. Bosch, Brueghel, Jordaens, Vermeer, iată nume pe care le-a omis, deși ele nu reprezintă descoperiri recente. Astăzi, istoria artei acordă

locul cuvenit unui artist ca Rogier Van der Weyden, pe care Formentin îl menționează, dar nu-i recunoaște decât meritul *„de-a fi lăsat printre lucrurile sale o capodoperă unică (...) un învățăcel pre numele său Me în ling”*. Or, Van der Weyden nu-i doar un mare pictor ci și un deschizător de drumuri căruia aveau să-i urmeze Dieric Bouts, Hugo Van der Goes, Justus din Gand, umbrind aureola lui Meruling. În cazul fraților Van Eyck, trebuie de asemenea spus că rolul lui Hubert este mai mult decât problematic pentru că însăși existența lui este problematică, în ciuda cercetărilor, mormântul său n-a fost descoperit în capela în care se găsea inițial lucrarea. După cum afirmă și Jacques Lassaigue - *„este cu neputința să recunoști două mâini diferite în pictura polipticului și nimeni n-a izbutit să deosebească partea lui Hubert de aceea a lui Jan”*.

Țelul urmărit de Formentin în însemnările sale ni-l precizează el însuși în preambul: *„Voi da numai glas, în fața câtorva tablouri, surprizelor, bucuriilor, uimirilor și nu mai puțin înclaudărilor pe care mi le vor fi pricinuit. Astfel, mă voi mărgini să traduc cu sinceritate doar senzațiile lipsite de importanță ale unui pur dilettante (...) Am să trec prin muzee, dar n-am să le descriu. Voi zăbovi în fața anumitor oameni, nu le voi povesti și nu le voi cataloga operele, nici chiar cele conservate de compatrioții lor. Voi defini doar, așa cum le-am înțeles eu, în măsura în care pot să le descifrez unele trăsături fizionomice ale geniului sau ale talentului lor. Nu voi aborda cătuși de puțin chestiuni prea complicate; voi ocoli adâncimile, genunile”*.

Se cuvine, pentru a comenta criticul de artă care a fost Eugène Formentin să subliniem încă o dată primul său merit, acela de-a considera pictura ca o artă autonomă, și asta cu atât mai mult cu cât, de atunci și până în zilele noastre, gustul marelui public a evoluat puțin și puținii sunt

cei care fac efortul de-a vedea într-însa altceva decât o copie servilă a realității, o ramură în imagini a literaturii un fel de succedaneu artizanal al fotografiei, un pretext de fraze. Esențial în evitarea acestei erori fundamentale este modul în care abordăm problema *subiectului* în pictură, de unde necesitatea de-a separa subiectul propriu-zis *pictural* de acela care reproduce realul *textual*, A judeca pictura prin subiectul *textual* și a neglija problema limbajului specific înseamnă a ieși din pictură, a o a. servi fie naturalismului plat, fie diverselor fluctuații ideologice. Desigur, și paranteza se impune, a da precădere cu exclusivitatea problemelor de limbaj comportă riscul nu mai puțin grav de-a goli pictura de orice semnificație, de-a o reduce la experimente sterile - risc valabil de altfel pentru oricare altă artă.

Or, importanța lui Formentin ca teoretician este aceea de-a formula principii perfect viabile în problema subiectului pictural, criticul de artă depășind astfel executantul. Preocuparea aceasta este exprimată în *Un an la Sahel*, când constata că „arta a decăzut cu totul”, *din ziua când subiectul (textual - n.n.) s-a introdus în pictura (...) din ziua de-a pururi deplorabilă când a devenit scopul ei*⁶. *Căci, se întreabă el, „ce-i subiectul dacă nu anecdota introdusă în artă, faptul în locul ideii plastice, povestirea, când există o povestire, scena, exactitatea costumului, verosimilitatea efectului, într-un cuvânt adevărul fie istoric fie pitoresc? Totul se deduce și totul se înlănțuie. Logica adusă în subiect conduce de-a dreptul la culoarea locală duce la un impas, căci, odată ajunsă acolo, artei nu-i mai rămâne decât să se oprească, ea s-a terminat”* (Rezultă în continuare că adevărata menire a picturii nu-i exactitatea fotografică și documentară ci reprezentarea unui adevăr omenesc mult mai amplu pentru a putea fi limitat în aparențe imediate și pe care o reproducere a imediatului îl

eludează de fapt. Invocăm în sprijinul acestei teze o afirmație esențială din Maestri de odinioară: „*Jirta de-a picta nu-i altceva decât arta de-a exprima invizibilul prin vizibil*”. A spus același lucru, prin 1400, și Cennino Cennini în a sa *Libro del Tarte: Ventrū a picta e nevoie de imaginație și de îndemânare, ca să putem descoperi lucrurile invizibile ascunse în umbra obiectelor din natură, ca să le eternizăm cu mâinile noastre și să prefacem în viabil ceea ce aparent n-a existat până la noi*”. Îl spune Paul Klee în zilele noastre și-l vor fi gândit desigur, mai direct sau mai confuz, mult înainte, alții, zgâriind pereții cavernelor, într-atât de vechi sunt adevărurile pe care le redescoperim mereu, uluiți. Nu trebuie să căutăm aici neapărat prelungiri transcendente. E vorba numai de capacitatea artei, în speță a picturii, de-a explora dincolo de pojghița aparențelor cu mijloace care-i sunt proprii, cu termeni de raportare pe care-i află ea însăși. Astfel, semnificațiile omenești pe care le implică, departe de-a fi eludate, dobândesc profunzime și strălucire prin adecvarea procedeeleor de analiză și exprimare a realității vaste care e „*asemenea unui dicționar: ea este o carte plină de repetiții și de sinonime; multe cuvinte echivalente pentru aceeași idee. Ideile sunt simple, formele multiple; vouă căderea de-a alege și de-a rezuma*” (*Un an la Sahel*)

Referindu-se la modul pictural de-a folosi subiectul în cazul unor „pagini” ca Leonardo, Rafael Andrea del Sarto, Formentin arată că, mai presus de anecdotă, el înseamnă „*apoteoza omului cu toate atributele sale*” și aceasta cu condiția de-a fi, *crezul unui suflet emoționat*” (id.). Nu-i mai puțin adevărat, că, instinctiv sau deliberat, toți marii maestri au creat în acest sens; înalta lor calitate spirituală a exclus deopotrivă narația plată și experimentul gratuit. Și Formentin știa acest lucru când comenta un tablou de Ruisdael „*Trebuie să vezi această pâneșă (...)* ca să afli de

la un maestru care nu s-a temut niciodată să înfrângă anumite legi, căci nu era el omul care să se plece, cum înnobilezi un subiect când tu însuși ești un spirit nobil, cum nu există urâci une pentru un ochi care vede frumos, nici meschinărie pentru o senzație puternică, într-un cuvânt ce devine artă de a picta atunci când e practică de un spirit ales".

Fetișizarea vulgară a *subiectului* înseamnă exclusivitatea *vizibilului* în dauna *invizibilului*. A căuta *invizibilul* picturii înseamnă a pătrunde în substanța ei intimă, a depista astfel, prin spiritualitatea operei, spiritualitatea artistului, a-i găsi locul cuvenit în spiritualitatea comunității sale, a restitui umanității, cu toată bogăția semnificațiilor sale, această „*creație subiectivă a spiritului*” care-i opera de artă - pentru a folosi cuvintele lui Delacroix.

Se deduce că, astfel considerată, reprezentarea picturală, relația ei cu timpul istoric, dobândește o accepție mai largă, ce exclude suprapunerile mecanice, ea integrându-se prin finalitatea ei, care este *frumosul*, în patrimoniul spiritualității universale, acela pe care ni-l putem închipui al tuturor timpurilor, popoarelor și țărilor, lipsit de ierarhie, căci ierarhia ar presupune ideea de progres în artă, adică acolo unde nu există decât metamorfoze.

Frumosul, căutarea lui, - e cazul s-o subliniem? - iese din sfera unui estetism uscat, e consubstanțial cu însăși ființa umană.

Modul în care exemplul școlii ol daneze neagă paralelizarea dogmatică între creație și eveniment istoric e concludent: „*Și dacă ne gândim la poale evenimentele secolului al șaptesprezecelea olandez, la gravitatea faptelor de arme, la energia acestui popor de soldați și mateloți, la luptele și suferințele sale; dacă ne închipuim*

spectacolul pe care-l putea oferi țara în acele vremuri de urgie, rămânem uimiți vădind până unde merge nepăsarea picturii față de ceea ce era însăși viața poporului (...) Istoria olandeza n-a înrăurit deloc, sau prea puțin pictura acestor vremuri Zbuciumate, și nu pare să fi tulburat nici tin singur minut spiritul pictorilor

Dar cine poate să nege caracterul profund omenesc al picturii olandeze? Cine se poate desolidariza de meditația patetică a lui Rembrandt, ce document textual poate înlocui vreodată visul misterios al lui Vermeer? Legat direct de evenimente (nici această posibilitate nu trebuie exclusă căci ar dogmatiza anti-dogmatismul) sau detașat de ele, frumosul are rațiunea sa intrinsecă, și asta-i destul.

„Încotro să ne îndreptăm atunci recunoștința? se întreabă E.F. la un moment dat. Spre ceea ce-i mai demn, spre ceea ce-i mai adevărați Nu. Spre ceea ce-i mai măreț? Câteodată. Spre ceea ce-i mai frumos? întotdeauna. Dar ce-i de fapt frumosul, această mare pârghie, acest mare mobil, acest mare magnet, s-ar părea singurul farmec al istoriei? O fi oare tot ce poate fi mai aproape de idealul spre care țintește omul fără a-și da seama? (C

Permanența acestui ideal înseamnă, în ciuda tuturor tribulațiilor istorice, permanența umanității, acea legătură care îi menține coeziunea prin secole, invizibilul descoperit de artist în vizibil. *„În fond, întregește E.F., nu iubim în chip firesc decât frumosul. Imaginațiile îi dau târcoale, sensibilitățile se emoționează în prezența lui, toate inimile se năpustesc spre dânsul. O cercetare temeinică ne-ar dovedi că grosul omenirii îndrăgește mult mai bucuros ceea ce farmecă și uluiește decât ceea ce înduioșează, sau convinge, sau explică”. Și dacă „un popor pierde odată cu legile sale, cu moravurile sale, cu politica sa, cu cuceririle sale, din toată istoria lui supraviețuiește o bucată de*

marmură sau de bronz, și acest martor e destul". De fapt triumful „invizibilului” asupra vizibilului imediat și trecător.

e

Organizate în jurul câtorva personalități ale artei flamande și olandeze, însemnările lui Formentin stăruie cu precădere asupra celor două genii pe cât de reprezentative, pe atât de opuse: Rubens și Rembrandt.

E greu de formulat o părere exactă despre Rubens fără să apelezi la spusele lui Formentin. Omul este schițat într-un desen sintetic și expresiv, iar analiza magistrală a operei întărește imaginea acestui personaj princiar, pătrunzând totodată mecanismele tehnicii sale în strânsă corelație cu însăși natura artistului. Iată cuvinte definitorii: *„Frenezia pe care i-o presupun e mai degrabă un fel de a simți decât un fel de a picta dezordonat. Pe cât e sufletul de înflăcărat și spiritul întotdeauna gata să se avânte, pe atât de calm e penelul. Într-o astfel de organizare există un raport atât de exact și relații atât de prompte între viziune, sensibilitate și mână, o asemenea desăvârșită supunere a uneia față de celelalte, încât impulsurile firești ale minții care dirijează par tresăririle instrumentului. Nimic mai amăgitor decât această febră aparentă, stăpânită în virtutea unor calcule profunde și slujită de un mecanism exersat în toate încercările, și concluzia justificată: Rubens n-a făcut altceva decât să înfrumusețeze și să transforme printr-o su\ me denie de artificii ceea ce i se părea lui că înseamnă viața într-o accepțiune preferată în ceea ce îl privește pe Rembrant, e remarcabil modul în care se profilează personalitatea pictorului vizionar, fără a se ocoli, cu o luciditate ce pare necruțătoare, aspectele accidentale, rătăcirile artei sale. A interpreta rezervele lui Formentin ca rezultat al unei „ireductibilități de temperament” (Fr. Fosca), a presupune un nemărturisit refuz al însăși creației*

lui Rembrandt, însemna a judeca destul de zgârcit căldura, generozitatea cu care acesta ne revelează geniul rembrandtian, desprinzându-l din ganga căutărilor sale interioare și exterioare, chiar dacă, într-o scrisoare către soția sa, Formentin recunoaște că „*preferă altjfel de artă*”. În acest sens, toate comentariile au drept scop dezvăluirea și analiza caracterului dublu al structurii artistului: „*Într-adevăr, Rembrandt ar fi inexplicabil dacă n-am vedea într-însul doi oameni cu temperamente opuse, care s-au stingherit foarte tare unul pe celălalt. Forța lor este aproape egală, importanța lor n-are nimic comparabil, cât privește obiectivele lor, ele sunt absolut contradictorii. Jiu încercat să se pună de acord, dar n-au izbutit decât târziu, în împrejurări rămase celebre, și foarte rar. De obicei, acționau și gândeau separat, ceea ce le-a reușit întotdeauna*”.

Analiza *Fondului de noapte* este textul de bază cu care se argumentează această dualitate. Celebritatea tabloului oferă o șansă chiar și cititorului mai puțin avizat. Tocmai de aceea, ea implică prin subtextul ei o discuție nelipsită de interes cu privire la abordarea „*monștrilor sacri*” care concentrează asupra lor atenția și adorația publică molipsită de principiul „*ideilor* primitece și, deseori, fără nuanțările necesare. Un colocviu savant stabilea odată, între cele două războaie, că *Fondul de noapte* este cea mai valoroasă pânză din patrimoniul universal, detronând astfel *Tripticul de la Isenbeim*, al lui Grünewald, decretat așijderi cu patru ani înainte. Vanitatea unor asemenea decrete e întristătoare și nu pledează în favoarea lucidității spiritului omenesc, comportând aceeași naivă enormitate mondenă potrivit căreia „*miss Europa*” de pildă ar fi într-adevăr cea mai frumoasă femeie din Europa. Este și aici, probabil, mutată pe planul vulgar, o nevoie a certitudinilor absolute. Numai

că această nevoie aduce riscul fanatismelor și al idolatriei, exclude examenul critic, atât de necesar întotdeauna, și denotă în ultimă instanță un cert primitivism intelectual. A vedea într-o creație laturile sale insuficiente nu înseamnă a o nega și judecata cu privire la *bondul de noapte* nu-l anulează, dar ne face să vedem mai exact geniul lui Rembrandt. De altfel, cu privire la psihologia gustului, la intransigențele și mecanismele sale, chiar Formentin ne oferă pagini pe cât de elocvente pe atât de exacte, la a căror valabilitate, după un secol, subscriem nu fără oarecare tristețe:

„În ciuda aerelor sale răzvrătite, spiritul omenesc nu-i în fond decât un idolatru. Sceptic da, însă credul; cea mai imperioasă nevoie a sa e aceea de a crede, iar deprinderea sa înăscută e aceea de-a se supune. Își schimbă doar stăpânii, își schimbă doar idoli, natura lui supusă dăinuie de-a lungul tuturor acestor răsturnări. Nu-i place să fie înlănțuit și se înlănțuie singur. Se îndoiește neagă, dar admiră, ceea ce constituie o formă a credinței; și de îndată ce admiră, obții de la el cea mai deplină renunțare la facultățile de examen independent pe care le apără cu atâta strășnicie (...) Ceea ce ține de artă îi apare ca un domeniu al său unde rațiunea nu se teme de surprize, unde își poate da adeziunea fără constrângere. Alege opere celebre, le consideră titlurile sale de noblețe, le leagă de ele și nu mai admite să i le tăgăduiască cineva (...).

Răsfoind opera marilor artiști din ultimele trei secole, am putea întocmi o listă a acestor credulități stăruitoare. Fără să examinăm prea îndeaproape dacă prejerințele sale sunt totdeauna riguros exacte, am constata cel puțin că spiritul modern nu vedește o aversiune chiar atât de mare față de convențional, și am descoperi înclinarea lui secretă pentru dogme, observându-le pe toate cele cu care și-a

presărat în bine sau în rău istoria (...) Lumea admiră, decretează genii, capodopere, și cu asta s-a spus totul. Nimeni nu se ocupă de nașterea inexplicabilă a unei opere picate din cer. Și, mulțumită acestei neatenții ce va domni asupra lumii atâta vreme cât va dăinui și lumea, același om care disprețuiește supranaturalul se va înclina în fața supranaturalului părănd că nici nu bănuiește una ca asta. Acestea sunt, cred eu, cauzele, puterea și efectul superstițiilor în materie de artă”.

Și câte erori n-au produs până acum superstițiile, în artă, câte valori false n-au promovat în dauna, de multe ori, a valorilor autentice! Aceste cuvinte spuse acum o sută de ani constituie și astăzi o lecție de luciditate și-i bine să ne amintim de ea ori de câte ori spiritul nostru prea înflăcărat năzuiește să convertească preferințe subiective în valori exclusive și absolute și să le dea putere de lege.

Eliberat de asemenea superstiții, Formentin oferă cifrul cu care pătrundem în zona majoră a creației lui Rembrandt: *„Cine spune o operă de artă, un tablou de Rembrandt mai ales, spune o operă nu mincinoasă, ci imaginată, care nu-i niciodată un adevăr exact, care nu-i de asemeni nici contrariul său, dar care este în orice caz separată de realitățile vieții exterioare prin aproximațiile profund calculate ale verosimilului”.*

Punctul definitiv îl pune atunci când îl califică drept un „luminărist” și întregește arătând ce devine „luminăristul”, *„atunci când abordează cu lanterna lui surdă lumea miraculosului, a conștiinței și-a idealului; atunci nimeni nu-l mai întrece în arta de-a picta, pentru că în arta de-a înfățișa invizibilul ei n-are egal”.*

Sigur, de la Formentin încoace, exegeza rembrandtiană s-a adâncit, a extins aria explicațiilor, dar esența observațiilor acestuia nu și-a pierdut validitatea și nimeni, după câte știm, n-a putut să le anuleze.

Nu vom stărui asupra celorlalte nume și aspecte din arta flamandă și olandeză pe care le ia în dezbatere Formentin, pătrunzătoarele medalioane consacrate lui Paulus Potter, Cuyp, Ruisdael, admirabilul portret în care e schițată, din câteva trăsături sigure, figura lui Van Dyck, sau raporturile pe care le stabilește cu pictura franceză (excluzând însă judecățile cu privire la contemporanii săi). De asemeni, în treacăt numai, este cazul să avertizăm asupra a ceea ce am numi planul tehnic, de specialitate, din structura acestei cărți. Formentin era pictor și comentează tablourile ca pictor, pătrunzând în procesul intim de creație al pictorilor de care se ocupă. Afirmând individualitatea mijloacelor, el stabilește, după cum am exemplificat și prin cazurile lui Rubens și Rembrandt, unitatea dialectică dintre om și artistul care îl exprimă, fără să omită nuanțările ce se impun. În plus, o sumă de noțiuni de pictură cuprinse în paginile despre *valori, culoare și lumină, clarobscur, modelaj* conferă acestei cărți utilitatea unui adevărat manual de educație vizuală, dar fără pedanterie și cu mijloacele scriitorului.

Trecând așadar peste toate acestea, vom face un ultim popas asupra capitolului închinat lui Frans Hals, care ni se pare semnificativ din alt punct de vedere, întrucât relevă latura să spunem „*opaca*” a lui Formentin. Fără a-l nega, firește, pe marele pictor din Haarlem, el îl minimalizează tocmai în detrimentul noțiunii de *pictural* pe care, de altminteri, știe s-o apere atât de bine mai ales când se referă la trecut, și-o înțelege atât de puțin când judecă prezentul său. Paradoxul este că apreciază foarte competent picturalitatea lui Hals și-l decretează un maestru al execuției – numai atât – dar nu intuiește drumurile pe care acesta le poate deschide, le deschide chiar sub ochii săi. Văzând în Hals „*un inițiator al picturii moderne*” Raymond Charmet într-un articol din *Jardin des*

Arts (aprilie, 1968) îl considera drept „maestru *exemplar al picturii pure*, această *mare ambiție a timpului nostru*”. Cu alt cuvânt, al picturalității.

În aceeași epocă în care Formentin îl admiră pe un Meissonier, un Vallon, un Sylvestre sau un Jean Paul Laurens, se afirma realismul lui Courbet, Manet pictase *Lola de Valence, Olympia, Dejunul pe iarbă* etc.; o serie de mari artiști se grupau sub steagul impresionismului, alții tot atât de mari ca Degas sau Daumier își urmau drumul plin de rodnice descoperiri, deschizând noi perspective. Din toate aceste metamorfoze ale picturii, Formentin nu vrea să înțeleagă mai nimic, exemplificând în felul său eterna „gâlceavă dintre antici și moderni” ce marchează fiecare etapă înnoitoare în istoria artelor ca și în aceea a oamenilor. Manet este ținta principală a atacurilor ce colorează polemic paginile *Maestrilor de odinioară*. Or, Manet a înțeles bine latura originală a picturii lui Hals, căruia îi datorează destul, așa după cum îi este dator și lui Goya. „*Manet*, constată Formentin în însemnările redactate la Haarlem, *s-a inspirat vădit din ultima lui manieră, dar cu un ochi mai puțin just, un sentiment al naturii mult inferior, (...) De la Frans Hals se iau indicațiile sumare, pensulațiile rapide. Numai că în loc să păstreze exact sentimentul gestului, al formei și al culorii, ei* (tânăra școală franceză - n.n.) *le pun alandala...*

Reproșurile la adresa lui Manet, care a fost unul dintre cei mai activi fermenți din pictura înnoitoare a secolului al XIX-lea, vizează de fapt o întreagă direcție. Într-o judecată globală și rudimentară el acuza noua generație de pictori de „*pasiunea adevărului absolut și a reprezentării textuale*

Și altundeva: „*Există o perioadă și-un loc anume în cursul anului când aceste mode noi se afișează cu mare zarv &: expozițiile noastre de primăvară. Dacă sunteți cât*

de cât la curent cu noutățile ce apar atunci, veți observa că scopul urmărit de pictura cea mai recentă este de a lua ochii prin imagini sclipitoare, textuale, lesne de recunoscut în adevărul lor, lipsite de artificii, urmărind să ne dea exact senzația a ceea ce poate fi văzut pe stradă”.

Cât de ciudat sună astăzi în urechile noastre aceste cuvinte nedrepte și cât de mult s-a înșelat Formentin când admirând maeștrii trecutului, nega prezentul său efervescent: *„S-ar spune că arta de a picta e un secret de mult pierdut și ultimii maeștri într-adevăr experimentați care o practicaseră au luat cu ei cheia acestui secret. A.m avea mare nevoie de această cheie, o cerem mereu, nimeni n-o mai are; o căutăm, e de negăsit*

Timpul a infirmat asprimea lui Formentin, revelind o latură dogmatică a atitudinii sale față de pictură. După ce apăruse atât de exact caracterul pictural al subiectului, atunci când este vorba de contemporanii săi novatori el se pierde, păcătuind împotriva propriilor sale principii.

Și încă, fără să acceptăm aceste rezerve, se impune să le considerăm, în mod nuanțat, să degajăm din ele unele principii viabile pe care astăzi le-am putea folosi în chip de corective atunci când, descoperind noi idoli, renegăm cu prea multă ușurătate trecutul și când modernitatea se confundă cu mondenitatea imitatorilor ale căror „experimente” nu izvorăsc din imperioase necesități lăuntrice, ci din înclinarea de-a prelua substanța altor tablouri văzute, poate, doar în albume cu reproduceri, înclinare ce se numește cu un termen nedelicat plagiat. Rândurile transcrise mai sus, și-atât de opace, continuă cu un diagnostic pe care în alte cazuri, astăzi, l-am putea folosi cu mai multă îndreptățire: *„Așa se face că individualismul metodelor (și, nota bene, în principiu Formentin nu neagă necesitatea individualității metodelor – n.n.) nu-i la drept vorbind decât efortul fiecăruia de a-și*

închipui ceea ce n-a învățat, că anumite abilități practice trădează laborioasele expediente ale unui spirit care nu știe încotro s-o apuce\ și aproape totdeauna așa-numita originalitate a procedeelor moderne ascunde în fond niște neliniști de nelecuitil.

Se vede așadar că fetișul modernității este vechi. Dar faptul că Formentin a greșit nu exclude îndreptățirea principiului atunci când constatăm că noțiunea de modern tinde să devină ea însăși o dogmă la fel de nefastă ca oricare alta, promovând efemere snobisme care schimbă pe modernitate eternitatea la care ar trebui să aspire artistul. Sunt cazuri când nu putem decât să aplăudăm cuvintele lui Formentin atunci când afirmă că *pretinde să te deosebești prin veșminte când tu însuți n-ai nimic deosebit, este un mijloc jalnic și van de a dovedi că ești cineva*

„GRAVITATEA ÎN FRIVOL”:

TO ULO USE-LAUTREC

Vocație și destin

S-ar părea că opera lui Toulouse-Lautrec este rezultatul unei patetice complicități între vocația artistului și destinul omului. Tragic, destinul său îl înrolează în acea categorie de artiști care au justificat din plin denumirea de *blestemați*. Edificarea operei lor singulare se face cu prețul unei existențe singulare, printr-o corelare funcțională ce și-ar putea găsi metafora poetică în arhaicul sacrificiu al constructorului.

Sunt opere ce n-au nevoie de sprijinul biografiei pentru a ni se revela impulsurile care le-au cristalizat, și altele pentru a căror înțelegere biografia este un auxiliar prețios, tragismul ei părând să provoace și să întrețină actul creator. Nu pentru că n-ar putea trăi prin ele însele; orice creație autentică trăiește autonom, sieși suficientă, și, într-un fel, își ucide creatorul surghiunindu-l în zona

interesului pur istoric, în timp ce ea însăși transcende istoria. Cunoașterea existenței sale, atunci când timpul și-a asumat grija de a-i indici urmele, ajunge să țină, mai mult sau mai puțin de informația anecdotică. Știută însă, biografia așa-numitor *blestemați* ilustrează un alt tip de relație între creator și operă, ajută cunoașterea a ceea ce am numi, cu un termen foarte la modă pe vremea lui Lautrec, fiziologia ei, și în același timp adâncește perceperea, grație celui fir simpatetic născut din elanul generos de solidarizare umană cu un destin dureros de omenesc.

În primul caz, avem de-a face cu artiști ca să spunem așa normali, în măsura în care admitem, ceea ce este greu de admis, că un creator poate fi un ins absolut normal, cu alte cuvinte un mediocru absolut, când, de fapt, avem de-a face cu o *anormalitate normală* ce nu șochează neapărat prin extravagante biografice. Tipul ideal al acestei categorii este artistul clasic, pe care, teoretic, îl putem imagina lipsit de biografie, cu condiția să-l găsim în stare pură. Un astfel de artist răspunde nemijlocit unei comenzi și se conformează unui program tematic și estetic prestabilit, creând o operă obiectivă ca exponent al unei colectivități, ar interesul va fi atras mai degrabă de biografia colectivității însăși decât de cea strict personală a artistului. Cei din a doua categorie, în schimb, sunt atât de pecetluiți de existența lor, încât biografia pare să-și anexeze opera, uneori, și întotdeauna o luminează. Prezențe insulare și inimitabile, ei sunt întotdeauna și înnoitorii care sparg canoanele oficializate, și, îmbogățind limbajul artei, produc mutațiile din imaginarul ei.

Cronica mai mult sau mai puțin scandaloasă a unei epoci, opera lui Toulouse-Lautrec este, în primul rând, expresia de excepție a unei condiții subiective. Asimilând determinările exterioare ale epocii și ale mediului, atât de

propice tocmai geniului său, ea ni se pare a fi în substanța ei produsul circumstanțelor biografice ale unui damnat. Așa cum ni se înfățișează retrospectiv, determinările exterioare par auxiliarii necesari intru împlinirea destinului său. Fără complicitatea biogafiei sale, ar fi fost el artistul care [a devenit? Ar fi pictat Toulouse-Lautrec ceea ce a pictat dacă n-ar fi avut biografia lui Toulouse-Lautrec? Devenim ceea ce suntem printr-un joc foarte complex de cauze și efecte, și în existența oricui apare undeva un *dacă*, mai evident sau mai ascuns, ale cărui consecințe incalculabile dau unei vieți acel sens care în evocarea ei retrospectivă se convertește în destin. Și iarăși ne putem întreba dacă, fără fatalitatea înfățișării sale, Toulouse-Lautrec ar fi devenit Toulouse-Lautrec, dacă existența lui nu s-ar fi pierdut cumva în anonimatul vieții mondene de epocă pentru care totul îl predestina: origine socială, educație, mentalitate de clasă, avere? Faptul că avea talent la desen încă n-ar însemna prea mult. Un anumit talent, pentru artele plastice era tradițional în familia Lautrec, moștenit parcă, odată cu titlurile ce urcă, se pare, până în vremea cruciadelor și sunt, în orice caz, atestate în forma cunoscută, în 1527, prin viconte Antoine de Toulouse-Lautrec-Monfa. Îl avea străbunicul său, de la care se păstrează în castelul Bosc câteva portrete remarcabile în acvatorte, în pastel și în creion, îl avea și tatăl său, contele Alphonse de Toulouse-Lautrec-Monfa, personaj fantezist ale cărui extravagante ilustrează atât de bine existența oțioasă și foarte *fin-de-siècle* a clasei sale. În răgazul dintre o partidă de vânătoare cu șoimi și o escapadă în care apare deghizat în cowboy sau în prinț cerchez conducând atelaje superbe, el modelează cu virtuozitate statuete de cai și de clini, sau desenează. Îl aveau, de asemenea, și frații acestuia, Odon și Charles. *Y, Fiecare becață doborâtă de feciorii mei*, obișnuia să spună

bătrâna contesă Gabrielle, bunica lui Henri, *le oferă trei plăceri: s-o împuște, s-o desenele și s-o mănânce*".

Niciun alt Lautrec, cu toate acestea, n-a ajuns artist profesionist. Pentru clasa din care fac parte, pictura nu este decât un divertisment, printre altele. A deveni însă artist de profesie, când ești aristocrat, nu poate fi decât o absurditate. Calitatea „superioară” de aristocrat este incompatibilă cu orice fel de altă îndeletnicire, când aceasta nu îi este subordonată. Artistul de meserie, bun pentru a împodobi anturajul unui aristocrat, e privit cu o bunăvoință superioară ce nu strică să fie condimentată și cu un grăunte de dispreț. Pentru cel care deține puterea și prestigiul social, fie el și un agramat, și chiar în civilizata noastră Europă, ca să nu invocăm Asia antică unde un poet sau un pictor putea fi înscris în inventarul de zestre al unei prințese, funcția de „obiect” a artistului pare firească. Iată însă că, spre oroarea în cele din urmă resemnată alor săi, un autentic Lautrec își asumă arta ca destin. Și aceasta pentru motivul simplu și profund că era schilod. *„Când te gândești, mărturisește chiar el, că dacă aș fi avut picioarele ceva mai lungi, nu m-aș fi apucat niciodată de pictură”*.

Nimic în primii ani de viață ai micului Henri nu prevestește acest destin. Copil plăpând, e drept, cu o creștere cam înceată, nițel peltic, altminteri însă cât se poate de normal, el pare promis unei existențe vrednice de condiția lui socială. Inteligent și vioi, e tartorul armatei de veri și verișoare cu care crește laolaltă. *„Henri, scrie bunica lui, cântă din zori și până-n seară. E un adevărat greiere care înveselește toată casa. Plecarea lui ne lasă totdeauna un mare gol, căci umple locul cât douăzeci de persoane”*.

Cum este și firesc, primește o educație foarte aleasă. Învață greaca, latina, germana, engleza și pentru că de mic

vădește o aptitudine deosebită pentru desen, nu este neglijată nici educația artistică, sub îndrumarea unchiului Charles și a pictorului animalier Princeteau, un personaj destul de singular, surdomut din naștere, altminteri monden și elegant, bun prieten cu contele Alphonse. Un adevărat gentilom trebuie să strălucească în toate. De ce nu și în artă? Așa cum e bine ca o domnișoară de bună condiție să cânte la pian, de pildă. Desigur nu pentru a ajunge mare pianistă, evident. Subiectele alese, cu care umple caiete întregi, simt cele ce exprimă însăși condiția lui socială privilegiată: cai, trăsuri, călăreți, clini, păsări, câprioare. Ceea ce izbește este preferința, încă de pe atunci, pentru tot ce se exprimă în mișcare. Dinamismul specific operei sale de mai târziu va fi interpretat de unii exegeți ca modalitate compensatorie a unei frustrații. „Astfel, spune René Huyghe, arta lui devine o viață „*imaginară*” în sensul propriu, în care, cu gândul și cu mâna, el desfășoară toate virtuozitățile corporale pe care existența i le-a refuzat”. Desigur că așa este; că frustrarea exacerba o anumită propensiune interzisă de viață, dând expresie acelei relații simbolice dintre subiectul reprezentat și aspirațiile interioare. Nu-i mai puțin adevărat însă că această vocație pentru reprezentarea dinamică exista oricum.

Două fracturi succesive, în perioada pubertății, prima a femurului sting, în 1878, cea de a doua a femurului drept, în toamna anului următor, îl închid definitiv pe Toulouse-Lautrec în fatalitatea sa biologică. Nu aceste fracturi sunt însă cauza opririi creșterii sale; ele sunt efectul adevăratei cauze: o boală a țesuturilor osoase, explicabilă, probabil, printr-o ereditate tarată de înrudiri consanguine. Doctorul Gaston Lévy, care a examinat retrospectiv cazul Lautrec, a descoperit că o verișoară a pictorului suferea și ea de nanism.

Așa cum îl descriu contemporanii săi, Lautrec n-avea de câștigat din înfățișarea sa fizică. Într-un portret tot atât de neîndurător lautrechian pe cât de neîndurător fusese și artistul cu ea, cântăreața Yvette Guilbert îl descrie precum urmează: *„Închipuiți-vă un cap negru, uriaș, o față foarte colorată și neagră de păr, unsuroasa, un nas cu care să împodobești două fețe, și-o gură o gură spintecând figura de la o ureche la cealaltă, cu mucoasele bubelor formidabile și de culoare vânăt-trandafiriu, teșite și fleșcăite, tivind crăpătura aceea groaznică... și obscenă 1”*. Și acest cap trebuie închipuit pe un trup cu care nu depășea, laolaltă, un metru și cinzeci și doi de centimetri, înzestrat cu picioare de pitic ce purtau, în mersul lor legănat, ca de rață, torsul unui bărbat normal.

Este adevărat că inteligența și farmecul său, evidente mai ales, cum tot Yvette Guilbert o spune, în ochii negri și mari, sclipitori de maliție, de căldură și de vioiciune, îl răscumpărau față de prietenii săi, dar nu și față de el însuși. *„Natura m-a trădat”*, spune chiar el într-un moment de întristare mărturisită. Deși, în general, bravează, din când în când îi scapă confesiuni ce dovedesc că omul Lautrec și-a trăit viața cu sentimentul permanent al frustrării. Oricâtă plăcere inteligentă ți-ar da simțul umorului față de tine însuși, nu-i deloc plăcut să constăți: *„Semăn cu o cafetieră”*. Prietenului său, poetul Romain Coolus, îi spune într-o zi: *„Cei ce zic că nu le pasă le pasa al dracului, căci dacă nu le-ar pasa n-ar yjce că nu le pasă”*. Pentru acela care se considera un *sinucigaș moral*, toată viața va fi un efort de a se suporta pe el însuși: *„Trebuie să știi să te suporti pe tine însuși”*. Tot ce înseamnă viața unui om normal, și în primul rând iubirea, după care *tânjește* dar e prea mândru s-o cerșească, îi este interzis. Singura alegere pentru care își simte o șansă este arta. Încă în 1880, la Barrèges, cu piciorul în ghips, scrie:

„Sunt foarte singur toată cîtuva. Citesc un pic, dar în cele din urmă mă apucă durerea de cap. Desenez și pictez cât pot mai mult, până îmi obosește mîna, iar când începe să se întunece, aștept să aflu dacă Jeanne d'Armagnac (verișoara lui de care e îndrăgostit - n.n.) va veni la patul meu. Cîteodată vine și binevoiește să mă distreze și să se joace cu mine, iar eu o ascult vorbind, fără să mă încumet s-o privesc. E atît de înaltă și atît de frumoasă 1 Iar eu nu-s nici înalt, nici frumos”.

Complexul inferiorității sale fizice îl va tortura toată viața, oricât ar încerca să se consoleze. Propriile sale cuvinte din perioada când învăța în atelierul lui Cormon, consemnate de prietenul său, pictorul François Gauzi, aduc o mărturie de un sfâșietor dramatism: *„Sunt mic, dar nu-s un pitic. E ont inele (un pitic din Montmartre) în schimb, e un pitic adevărat și ștengarii de pe stradă l-au fugărit deseori; știe toate casele Parisului care au două ieșiri și mi-a propus să-mi dea lista lor. Am refuzat. N-am nevoie de ea\ pe mine copiii nu m-au necăjit niciodată*

Deși îl acaparează total, deși devine modul său esențial de a exista, arta nu-l va salva din deznădejdea care treptat se va accentua și-l va ucide la vârsta de 37 de ani, după o existență de sinucigaș înscrisă parcă sub acel îndemn exasperat din *Jurnalul* lui Jules Renard: *„Să fie surmenăm, să ne surmenăm ca să trăim repede și să murim mai degrabă”*. În 1888, Arsène Alexandre nota: *„Vizibil, pentru ochii prietenii, el începe să ardă din ce în ce mai repede. E dintre cei care vor să trăiască mult dintr-odată ca să termine mai repede și a căror bătrînețe n-apuci s-o vezi”*. Artistul împlinit nu va răscumpăra ratarea omului. Așa cum ni se impune atunci când interpretăm nu reușita artistului, ci relația intimă dintre om și opera sa, când vrem să cunoaștem și elemente ce ies din sfera strictă a criticii de artă și ilustrează un caz omenesc,

creația acestui mare artist ni se pare a fi divertismentul superior al unei conștiințe tragice, o evadare dintr-o condiție mizerabilă. *„Viața e frumoasă \ec este o expresie devenită la el automatism de limbaj. Viața interzisă. „El, care n-ar fi vrut pretutindeni fi întotdeauna decât să trăiască, va scrie prietenul care l-a cunoscut foarte bine, Thadée Natanson, era condamnat să privească doar. Dintre toate perfecțiunile, nu era alta după care să jinduiască mai mult că era a musculatunite.*

Cu câțiva ani înainte de a muri, în 1895, confruntarea lăuntrică ce pune fața în față omul și artistul, îl face să exclame în fața tablourilor sale: *„Asta nu-mi va da picioarele înapoi... pictezi pentru că n-ai ceva mai bun de făcut”*.

Cea **m. &** i primejdioasă meserie

Lecțiile lui Princeteau și apoi ale lui John-Lewis Brown, un bordelez de origine irlandeză, pictor de scene militare și sportive, sfaturile lui Forain și, mai ales, desenele pline de vervă ale acestuia, surprinzând scene de viață pariziană, fixează prima etapă a uceniciei artistice a lui Lautrec.

Producția sa din această perioadă, căreia i-am putea fixa ca limită anul 1882, este extrem de bogată; sute de desene, a căror spontaneitate și dinamism se asociază cu o remarcabilă ascuțime de observație, capabilă să vadă amănuntul și ipostaza semnificative. Caietele de școală, manualele înțesate de desene devin argumentul unei vocații irepresibile. Marile manevre militare din 1880, când trupele sunt cantonate chiar în preajma castelului Bosc, îi inspiră o amplă suită de desene reprezentând husari, dragoni, artileriști surprinși individual sau în grup, executată cu un brio ce demonstrează desenatorul înăscut. În iarna anilor 1880 - 1881, în timp ce se afla la Nisa, condamnat la nemișcare pentru diverse tratamente

medicale, alcătuieste, sub titlul *zigzags*, jurnalul ilustrat al acestui sejur, și îl dedică verișoarei sale Madeleine Tapié. Scene pline de umor însoțesc textul, vădind interesul pentru tipologia umană al unui observator spiritual. În vara anului următor, în timp ce se pregătește pentru a doua sesiune de bacalaureat, ilustrează într-o suită de douăzeci și trei de desene în peniță o nuvelă a prietenului său Devismes: *Cocotte*, povestea emoționantă a uciderii unui cal bătrân.

Am putea spune că anul 1882 pecetluiește destinul său de artist. La stăruințele unchiului Charles, Henri primește încuviințarea de a se fixa la Paris, pentru a se consacra picturii. „*Ce studii în perspectiva!* îi scrie el entuziasmat unchiului binevoitor... Princeteau *delira*, tata nu mai pricepea absolut nimic. JLA câte nu m-am gândit, am visat chiar la Carolus Duran. În sfârșit, iată care cred că este planul cu cele mai multe șanse: Școala de belle-arte, atelier, Cabanei sau frecventarea atelierului lui René. În sfârșit, bat câmpii. Sper ca asta o să-ți facă plăcere, căci dumneata ești cel care a aprins în mine scânteia mângălitului.

Cum de la Princeteau nu mai are ce învăța, se impune necesitatea unor studii sistematice. Prin compatriotul său meridional Henri Rachoux, intră în atelierul lui Léon Bonnat, celebritate academică a celei de a III-a Republici, foarte prețuit pictor de peisaje, scene istorice și mai ales portrete oficiale în care înfățișează, cum spune Gustave Coquiot, „*pe fonduri fiores de afumate cu zeama de tutun de mestecat... toate fețele și profilurile elitei clasamentului social*”.

Nu-i greu de închipuit cât de contrariante trebuie să fi fost pentru temperamentul spontan al lui Lautrec lecțiile acestui meșteșugar rece, rigid, solemn și banal. Spre deosebire de Princeteau, care îi recomanda culoarile

luminoase, Bonnat îl obligă la un colorit sumbru, el însuși pictând în tonuri bituminoase ce inspirau elevilor săi comparații deloc academice. Cu toate acestea, Lautrec copiază de zor capete inerte de ipsos și desenează după model, convins de necesitatea însușirii temeinice a meșteșugului picturii. Or, ca meșteșugar, Bonnat era o capacitate. Ecouri ale lecțiilor sale stăruie în unele lucrări de mai târziu ale elevului, și nu fără folos, cum se poate vedea în *Spălătoreasă* din 1889, a cărei siluetă viguroasă se decupează într-un contrast puternic pe fondul de brunuri. Ele vor reveni mai insistent, mai dramatic, în picturile executate către sfârșitul vieții. Există însă, în acest moment al uceniciei, tentații mai puternice, care precumpănesc. O lucrare mai importantă, printre altele, *Contesa de Toulouse-Lautrec dejunând la Malromè* (1883) vădește receptivitatea lui la seducția impresionismului.

După un stagiul de cincisprezece luni în atelierul lui Bonnat, odată cu numirea acestuia la Școala națională de belle-arte, Lautrec îl părăsește, continuându-și instrucțiunea artistică în atelierul lui Fernand Cormon, elev al lui Cabanei și al lui Formentin, autor de scene preistorice și merovingiene. *Întoarcerea de la o vânătoare de urși în epoca de piatră* este, bunăoară, titlul unui tablou de-al său înfățișând niște troglodiți îmbrăcați în piei de animale. Spre deosebire de Bonnat, Cormon, excelent tehnician, e un profesor tolerant. Chiar prea tolerant după părerea elevului său, care i se plânge unchiului Charles, în 1883: „*Corecturile lui Cormon sunt mai binevoitoare decât ale lui Bonnat. Se uită la tot ce-i arăți și te încurajează din toată inima. Ai să te miri foarte tare, dar mie nu-mi prea place as tal într-adevăr, biciul fostului meu patron ma băga în viteza și nu mă cruțam. Aici, sunt nițel agasat și-mi trebuie curaj să fac conștiincios un desen pe care o exactitate aproximativă l-ar face acceptabil în ochii lui*

Cormon. În ultimele două săptămâni el a pus totuși șaua pe noi și i-a scuturat bine pe vreo câțiva, printre care mă număr și eu. De aceea m-am apucat iar de treabă cu elan..."

Preamarea toleranță a lui Cormon se răscumpără însă prin climatul efervescent care domnește în atelier. Printre colegii de aici se numără Émile Bernard, eliminat în scurtă vreme pentru insubordonare, Louis Anquetin, inventatorul de mai târziu, împreună cu Bernard, al cloazonismului, René Grenier, soțul unui fost model al lui Degas.

Lily, și Van Gogh, cu care se împrietenește și lucrează cot la cot timp de doi ani. De altfel, această prietenie se vădește în anumite afinități de factură, mai ales într-o seamă de portrete: *Van Gogh, Juliette Vascal, Gauzi, Contesa A.dele de Toulouse-Vautrée în salonul castelului Malromé*, toate din 1887, *Femeie în atelier*, din 1888, în care transpune cu mici deosebiri portretul-compoziție *Moș Tanguy*, executat de Van Gogh, cu doi ani în urmă. Observând, odată cu alții, aceste afinități vizibile, Joseph-Émile Müller menționează liniile și hașurile

— Care animă câmpurile luminoase - mai lungi însă la Lautrec, mai suple și ne juxtapuse. Deosebirea aceasta ni se pare a separa funcțiile lor diferite: la Van Gogh ele introduc valorații „picturalexpresioniste”, în timp ce la Lautrec sunt mai degrabă plasa în care desenatorul captează formele.

Anii de studiu în atelierele lui Bonnat și Cormon

— Încheiați prin 1887, timp în care artistul își desăvârșește meșteșugul - se prelungesc în căutări ce durează până prin 1890. Sunt căutări ce pun mereu față în față pictorul și desenatorul, pentru a forța o opțiune. Cariera lui ulterioară atestă însă o fericită conviețuire. Cormon îl prețuiește și îi propune să colaboreze cu el, întâi

în 1884, la un mare ansamblu decorativ, apoi, împreună cu Rachou, la ilustrarea unei ediții complete a operei lui Victor Hugo. În ciuda acestor succese, însușirea meșteșugului picturii, „... mult mai anevoios decât greaca și latina, dacă vrei să-l faci ca mine, cu seriozitate”, cum declară într-o scrisoare, naște neliniști și îndoieli care izbucnesc deseori în mărturisiri deznădăjduite: „Mu sunt deloc pe cale de a regenera arta franceza, îi scrie el bunicii sale, în 1883, și mă zbat cu o biată hârtie care nu mi-a făcut niciun rău, și pe care nu fac nimic bun”.

Prea individualist pentru a se supune ușor convențiilor, știe însă că această supunere este necesară disciplinării talentului său și se străduiește s-o accepte cu eforturi istovitoare: „Nu pot și gata. Sunt obligat să-mi astup urechile și să mă dau cu capul de pereți - da - și totul pentru o artă care fuge de mine și nu va ști niciodată cât ma chinuiesc pentru ea” (1883). Idealul său este pictura vechilor maestri, Cranach, Piero della Francesca: „Vreau să pietcă simplu ca cei vechi, a căror pictura seamănă cu cea de pe tăbliile unei trăsurii uneori, momente de satisfacție răscumpără neconținută zbatere, și atunci declară mai împăcat: „Sunt fericit ca nu dau chiar totdeauna cu bâta-n baltă”.

Odată cu studiul de atelier, Lautrec urmărește viața artistică a Parisului, vizitează muzeele, saloanele unde expun oficialii Jacquet, Bonnat, J.-P. Laurens, Roll etc., expozițiile, fixându-și preferințele, ispitit, firește, de mișcarea înnoitoare a impresioniștilor, dar mai ales de artistul spre care îl atrage cea mai puternică afinitate și care îi va oferi cel mai exemplar model: Degas.

Nu mai puțin decisiv este contactul său în această perioadă cu arta japoneză. În anul 1883, la Galeria Georges Petit, se deschide o importantă expoziție de artă japoneză; tot în anul acesta, Lautrec începe să

colecționeze stampe. Două kakemenouri de ale sale vor apărea ca element decorativ în portretele de mai târziu ale doctorului Bourges și fotografului Paul Sescrau, din 1891. Seducția pe care o exercită asupra lui arta japoneză este atât de mare, încât plănuiește chiar o călătorie în Japonia. Japonismul e de altfel o modă printre literați, ca un exotism ispititor, cât și printre pictori, care folosesc sugestiile foarte puțin academice ale stampe: bidimensionalitatea, absența perspectivei centrale, rafinarea mai sofisticată a liniei, simplificarea motivelor și folosirea unor mari suprafețe monocrome, combinațiile cromatice mai insolite. În utilizarea acestor sugestii, Degas, Van Gogh îl preced, dar Lautrec le va folosi fără egal în grafica de mai târziu. Preferații lui sunt Harunobu și Utamaro. Influența japoneză va opera ca agent important, nu singurul, precum se va vedea, și în fixarea tematicii sale: teatrul, ciroul, bordelul sunt motive frecvente ale artiștilor integrați în acea vastă mișcare cunoscută în pictura de gen a secolelor XVI - XVIII sub denumirea *ukijo-e*. Utamaro, de pildă, este autorul unui ciclu intitulat *Douăsprezece ore în casele verif*, care ne trimite direct la imaginile lui Lautrec din „casele închise”.

Artistul din această perioadă e întregit de omul simpatic; a-l imagina ca pe un infirm veșnic înduioșat de nefericirea lui înseamnă a sacrifica adevărul complex în favoarea unei simplificări melodramatice. Prima lui calitate este curajul cu care își înfruntă destinul, menținându-și, încă, un echilibru. François Gauzi ne oferă portretul lui Toulouse-Lautrec din perioada Cormon: *„Lautrec avea darul de-a atrage simpatia, toți colegii săi îl iubeau; niciodată nu adresa, nimănui vreun cuvânt agresiv și nu căuta să-și bată joc de ceilalți; glumea pe seama lui și a prietenilor săi din vârful creionului. Nu-i plăcea zeflemeaua pariziana care atacă și descumpănește victima;*

totdeauna găsea însă vorbe de dth pitorești și sugerând imagini...” Mărturia lui Henri Rachou întregeste acest portret: *„Ceea ce m-a izbit la el este inteligența lui scilpitoare, veșnic trează, marea lui bunătate față de cei care îl iubeau și cunoașterea desăvârșită a oamenilor. Niciodată n-am văzut să se fi înșelat în aprecierea colegilor săi. Era un psiholog neîntrecut, nu-și deschidea sufletul decât celor a căror prietenie o verificase și-i trata uneori pe ceilalți cu o degajare apropiată de cruzime. Dovedind o educație desăvârșită când voia, Eautrec vădea un simț exact al măsurii, adaptându-se tuturor mediilor”*. Sporturile exercitau asupra lui o semnificativă atracție: face excursii, merge la vânătoare, canotează, practică velele, înoată *„ca un broscoi, dar bine și repede”* \ se exersează cu niște haltere care întregesc inventarul eteroclit din atelierul său. În sfârșit, fotografiile numeroase îl înfățișează participând întotdeauna plin de voioșie la tot soiul de înscenări hazlii, împreună cu amicii săi, și în cele mai felurite travestiuri: apaș, samurai, derviş, răcan, curtezană, copil de cor. *„Greierile”* pomenit în scrisorile contesei Gabrielle mai supraviețuiește.

Tot acumă însă, începe și *„coborârea”* lui Lautrec în acel climat social și moral spre care îl mână o determinare irezistibilă și care, măcinând omul, va fi revelatorul geniului său artistic. Artistul Lautrec se va naște treptat din ruinele omului. Ca toți *blestemații*, plătește cu propria lui ființă, absorbit treptat și dizolvat de lumea pe care a ales-o și care l-a ales. Începe să bea și alcoolul îl va supune, iar această supunere operează în virtutea unui principiu de selecție. Nimeni nu intră în viciu fără o motivare ce trebuie căutată în însăși natura sa. Dar coborârea aceasta nu se produce fără o rezistență în care trebuie să vedem refuzul acelei decăderi traduse din perspectiva clasei sale privilegiate prin verbul expresiv *’s*

encanailler, a te *încanalia*, a frecventa *canalia*, adică oameni de condiție socială inferioară și de moravuri nu tocmai oneste.

Cu existența asigurată la nivelul condiției sale aristocratice, Lautrec ar fi putut trăi o viață „cuvincioasă” într-unul din castelele familiale sau într-un palat la Paris, unde ar fi desenat și pictat mai departe cai, scene de vânătoare și alte subiecte „decente”. Ca unchiul Charles. Rutina igienică a unei astfel de existențe i-ar fi asigurat o viață „onorabilă”. Sau ar fi putut ajunge un alt Bonnat. De pericolul vieții în care se pregătea să intre fusese avertizat. Nu numai de familie. La inaugurarea noii capele de la castelul Bosc, Monseniorul Bourret, episcop de Rhodéz, îi spusese: *„Dragul meu băiat, ți-ai ales cea mai frumoasă meserie, dar și cea mai primejdioasă”*.

Pe drumul acesta primejdios pe care s-a angajat, tânărul artist nu are de pătruns doar arcele meșteșugului ales, plătind tot tributul de incertitudini chinuitoare, ci trebuie să facă și efortul de a se aclimatiza la moravurile mediului interlop, el, aristocratul cu un arbore genealogic pe care i l-ar invidia suverani europeni cu blazoane de dată mult mai recentă. Într-o scrisoare din 1883, îi mărturisește unchiului Charles situația sa dilematică: *„A trebuit să fac eforturi, știi și dumneata la fel de bine ca mine, și, împotriva voinței mele, duc din plin viața de boem deși nu mă prea obișnuiesc cu acest mediu. Ma simt cu atât mai puțin în largul meu pe Colina Montmartre cu cât mă frânează o sumedenie de considerente sentimentale pe care va trebui neapărat să le uit dacă doresc să fac ceva”*.

Nu-i mai puțin adevărat că, în ciuda refuzului de principiu, „încanalierea” exercită o tentație la care clasele privilegiate sunt foarte sensibile. Atracția pentru un anume exotism social se însoțește cu vocația secretă a detracării,

născută dintr-un complex obscur de culpă socială și din oboseala de a-și mai păstra identitatea proprie. Așa se explică jubilarea masochistă cu care distinșii clienți ai cabaretului *Mârliton* încasau bruftuielile lui Aristide Bruant, ce satisfăceau exigențele mizeriei lor interioare. Cum în spațiul balcanic mateicaragialesc, giumbușlucurile măscărăgioase ale abjectului Pirgu răsfată sensibilitatea blazată a protipendadei și-i deschid mahalagiului arivist toate porțile. Fără a păcătui prin exces de psihologism, putem presupune că aclimatizarea lui Lautrec în viața interlopă a Parisului de Belle-Époque răspunde și acestei tentații. De altfel, cum vom vedea, un întreg curent îl poartă.

Pentru a nu compromite numele familiei, contele Alphonse îi cere să semneze cu un pseudonim. Prin anagramă, Lautrec devine Tréclau. Cu acest pseudonim va semna, între 1885 și 1887, ilustrații în ziare. Obținând îngăduința familiei, Henri nu va mai locui cu mama sa în elegantul foburg Saint-Honoré; se va muta pe rue Fontane, la prietenii săi, soții Grenier, René și zvăpăiata Lily, care îi va poza pentru un portret din 1888; *Lily Grenier în kimono*, portret ce amestecă lecțiile de pictură cuminte ale lui Bonnat cu moda japonismului, dar a cărui fizionomie, de-o aroganță foarte „canaille”, confirmă un excelent Lautrec. Lucrează întâi în atelierul lui Rachou, după care se va instala în plin Montmartre, într-un imobil de pe rue Tour laque, colț cu rue Coulaincourt, unde locuiește și pictorul italian Federico Zandomenoghi, sosit la Paris după ce, la Florența, frecventase grupul avangardist și impresionist *avant la lettre* „/ *macchiâioli*”. Prin Zandomenoghi cunoaște unul dintre personajele foarte colorate ale Colinei, Marie-Clémentine numită Suzanne (Valadon), fostă chelneriță, fostă precepeață la hale, fostă trapezistă, fostă spălătoreasă, model al lui Puvis de

Chavannes, al lui Zandomeneghi, al lui Degas, al lui Renoir. Portretul în pastel, influențat și acesta de Van Gogh, dar de o pregnantă expresivitate lautrechiană, *Mahmureală* sau *Băutoarea* (1888 - 1889), rămâne una dintre măturile artistice ale unei legături furtunoase de vreo doi ani.

Timp de unsprezece ani, până în 1897, lucrează în atelierul boem de pe rue Tourlaque, pe care Gauzi îl descrie ticsit ca un talcioc - scaune desperecheate, șasiuri, mese, cărți hărtănite, ziare vechi, reproduceri, bibelouri și stampe japoneze, faianțe persane, un scrin vechi, papuci de dansatoare, rame, cartoane cu desene. Pe o masă, lângă intrare, sticle și toate accesoriile unui perfect barman. „*ILugafi-va pentru el, scrie contesa Adèle într-o scrisoare, viața de atelier, excelentă în ceea ce privește meșteșugul, este o grea încercare pentru un tânăr.ci*

„Frumosisb modern”.

Îndrumindu-și elevii pe calea cea dreaptă a picturii, Charles Gleyre le cuvânta, precum urmează: „*Adu-ți aminte așadar, tinere, adu-ți aminte, când executăm o figură y trebuie să ne gândim întotdeauna la antici. Natura e foarte buna ca element de studiu, altminteri nu prezintă interes. Stilul, vetfi dumneata, asta-i totul* Rezultatul ironic al acestui învățământ este că cei mai înzestrați dintre elevii săi au devenit impresionisti: Bazille, Monet, Renoir, Sistei. Tot așa cum lecțiile lui Donnât și ale lui Cormon nu vor deruta vocația lui Lautrec. Refuzând pictura oficială, și el tot erezia o va alege, dovedind, asemenea ilustrațiilor săi contemporani, că niciun mare artist nu-și cucerește identitatea prin acceptarea supusă a îndrumării „binegânditoare”, în ciuda presiunilor exercitate asupra lui, căci, deși caducă, gândirea oficială a secolului al XIX-lea e încă destul de puternică pentru ca anatemele ei să nu rămână fără efect public. Dovadă stau succesivele

scandaluri care au însoțit toate afirmările marilor artiști ai secolului. Dar această putere, susținută de evoluția întotdeauna mai lentă a gustului care renunță greu la confortul „ideilor primite”, suficientă pentru a produce scandaluri și a închide „ereticii” accesul în saloanele oficiale, nu face, în ultimă instanță, decât să exacerbeze reacțiile, destul de puternice, la rândul lor, pentru că răspund evoluției dialectice și inexorabile a formelor în artă, evoluție cu rădăcini firești și în realitatea infrastructurală impusă de mersul istoriei.

Moment de mutații radicale produse de sfârșitul unei civilizații agrare și evoluția în ritm accelerat a civilizației industriale, secolul al XIX-lea afirmă ca gândire dominantă pozitivismul, constituit ca sistem de Auguste Comte (1798 - 1857). Scientismul îl însoțește ca o consecință logică, iar reflexul său în creația literară și artistică își găsește expresie în estetica lui Taine, care, la rândul ei, va hrăni curentul naturalist. Lipsită de vocație metafizică, refuzând deci transcendentalul, capabilă să-l transpună, cel mult, în succedaneul imanent al vizionarismului științific, limitând cunoașterea la faptul pozitiv confirmat de senzații, atitudinea pozitivistă impune un nou raport cu realitatea. Decapitarea ultimului Ludovic în pragul noului secol are o valoare simbolică. Este metafora ghilotinării rațiunii metafizice de către rațiunea științifică. Știința devine o nouă religie. Nu mai puțin totalitară. Într-o schemă generală a situației artelor, fără a se ignora multiplele tendințe contradictorii ale epocii, pozitivismul naturalist - în care realismul propriu-zis s-ar integra, după părerea noastră, ca un element de substrat - reprezintă direcția cea mai bogată în consecințe, aceea care dezvoltă categoric un nou imaginar, opus celui tradițional. Cel mai revoluționar curent din pictura epocii, impresionismul, atât de atent la justificările științifice ale viziunii sale, își

găsește în spiritul naturalist prima explicare, chiar dacă – după ce avusese ambiția să capteze întocmai clipa și fugarul, să înlocuiască idealitatea imuabilă cu reprezentarea fidelă a devenirii, sacrificând treptat subiectul în favoarea expresiei picturale – sfârșește, paradoxal* în irealismul abstract și feeric al nuferilor lui Monet.

Principiul esențial al pozitivismului naturalist este acceptarea integrală a realului, și în primul rând al celui citadin, și refuzul oricărei prejudecăți ce ar putea limita investigarea lui. În consecință, și în primul rând, el operează o ruptură categorică de „frumosul ideal” susținut de atitudinea oficială. Nu trebuie ignorat, desigur, nici faptul că frumosul *ideal* suferise deja atacul romantismului. Friedrich Schlegel conferea „urâtului” valoare de categorie estetică, iar Karl Rosenkranz o consacra într-un întreg tratat: *Aesthetik des Hässlichen* (Estetica urâtului), în 1853. Printr-o devaluare progresivă a limbajului plastic și, deopotrivă, prin precaritatea ei spirituală, doctrina frumosului *ideal* – care prelungește inerțial o pictură clasicizantă și canonică – eșuează în academism dogmatic, atunci când n-o mai salvează, cu multe corective, personalitatea insulară a unui Ingres.

În foiletonul consacrat în 1866, lui Manet, cel mai pătimăș exponent al naturalismului, Zola, exprima exact poziția academoclastă a rebelilor care suspectează însăși noțiunea de artă: *„Nu sunt pentru nicio școală, pentru că sunt pentru adevărul uman care exclude orice bisericuța și orice sistem. Cuvântul artă îmi displace, el conține nu știu ce idei de aranjamente necesare, de ideal absolut. A pace artă nu înseamnă a face ceva aflat în afara omului și a naturii. Eu vreau să facem viață...”*

Că obiectivitatea voit științifică a lui Zola se transformă în subiectivitate excesivă și nu mai puțin

dogmatică este un paradox firesc al firii omenеști, care nu infirmă însă caracterul semnificativ pentru epocă al pledoariilor sale. Deja, reacția prin filiera romantică a lui Baudelaire față de *frumosul ideal* conține o viguroasă anticipare de tip naturalist. Ce contrast oferă, față de rețeta lui Gleyre, comentariul său pe marginea Salonului din 1845: „*Acela va fi pictorul, adevăratul pictor, care va ști să smulgă vieții actuale aspectul ei epic, făcându-ne să vedem și să înțelegem cât suntem de mari fi de poetici cu cravatele fi cu ciumele noastre lăcuite! ce*

Implicarea obligatorie a lui Baudelaire în estetica pozitivist-naturalistă trebuie căutată în acea revoluționară, atunci, proclamare teoretică a *frumosului modern* din eseul consacrat lui Constantin Guys, sub titlul *Le Peintre de la vie moderne* (Pictorul vieții moderne). Conceput în anii 1859 - 1860, și publicat în 1863, acest eseu conține argumente pe care apologeții naturalismului le vor dezvolta făcând apel la știință și, mai ales, le vor dilata cu violența lor polemică.

Iubind atât de mult frumusețea generală, care este exprimată de poeții fi artiști clasici, spunea Baudelaire, ruf grefim cu nimic mai puțin neglijând frumusețea particulară, frumusețea, de circumstanță și caracteristica moravurilor (...). Plăcerea pe care ne-o oferă reprezentarea prezentului depinde nu numai de frumusețea în care poate fi învefmântat, dar fi de calitatea sa esențială de prezent (...). Frumosul este alcătuit dintr-un element etern, invariabil, a cărui calitate este extrem de greu de determinat fi dintr-un element relativ, circumstanțial, care va fi, dacă vrem, rând pe rându sau laolaltă, epoca, moda, morala, îl pasiunea (-). FI (artistul - n.n.) caută ceva care ni se va îngădui să numim modernitate; (...) Este vorba, în ceea ce îl privește, să desprindă din modă tot ce poate conține ea poetic în istoric, să scoată eternul din

tranzitoriu. (...) 1ST-aveți dreptul să disprețuiți sau să eliminați acest element tranzitoriu, fugitiv, ale cărui metamorfoze sunt atât de frecvente. Suprimându-le, cădeți vrând-nevrând în vidul unei frumuseți abstracte fi de nedefinit...

Spre deosebire de Baudelaire – capabil să descrie cu o cruzime naturalistă procesul oribil al descompunerii unui stârv, cu batalioanele-i de larve *curgând ca un lichid vâscos din pântecul putred*, dar reținut la jumătate-cale de o aspirație clasicistă care *urăște mif car ea ce răvășește liniile* și vede în frumos, încă, *o esență divină, un vis, încremenit de piatră, sfinxul enigmatic tronând în azur* – naturaliștii vor reține doar *elementul relativ*. „*Știința frumosului*, vituperează Zola în culegerea intitulată concludent *Mes haines* (Urile mele), *este un caraghiosite inventat de filosofi spre marele haz al artiștilor*

În locul binomului baudelairean *frumos etern* și *frumos modern*, Zola susține binomul *om* și *na* tura*, care exclude orice valoare transcendentă a frumosului: „*O opera de arta nu-i altceva decât combinația dintre un om, element variabil, îl natura, element fix (*)* *Strașnică glumă să ere fi că ar exista de fapt frumusețe artistică, un adevăr absolut și etern*” (Salon, 1886 y). *Artistul, proclamă el „... are dreptul să scotocească din plin natura omenească, să nu ascundă nimic din cadavrul omenesc” (Mes haines).*

Orașul, cu străzile lui, bordelul, clinica, morga, halele, bursa, magazinele, cârciuma, „mina, toate mediile de viață sunt deschise și cercetate pentru a se scotoci în ele natura umană, spre o colosală demitizare a realității mistificate de estetismul *frumosului ideal*, întru afirmarea imaginarului cu adevărat înnoitor al *modernității*. Arta însăși „se încanaiiază”. Obsesia *fifiologiei* izgonește schemele intelectului și elanurile imaginației. Țelul artei, spune criticul care lansează termenul de *naturalist*, Jules-

Antoine Castagnary (1830 - 1888), prietenul lui Courbet, *„este să reproducă natura ducând-o la puterea și intensitatea ei maxime* Așa consideră și Flaubert afirmând: *„Nu trebuie să ne gândim decât să reprezentăm* „Ca să reprezinte cât mai exact, frații Goncourt recomandă ca instrument de lucru al artistului scalpelul și speculul medicului și se duc la spitalul Charité să-și facă acolo, *„pe adevărat, pe viu, pe sângerânde*, documentarea pentru romanul *Sora Philomène*.

Chiar artiști care nu aderă direct la doctrina naturalismului sunt [totuși contaminați. *„Trebuie să fii pasul cu timpul tău și să faci ceea ce veți*”, îi declară distinsul Manet lui Antonin Proust.

Băutorul de absint, refuzat de Salonul din 1859, *„scandalosul” Dejun pe iarbă* (1863), *Olympia* (1863) * *Nana* (1877) ș.a.m.d. Înfațișează subiecte ce n-au nimic cu *„frumosul ideal”*. În cazul lui Degas, idolul lui Lautrec, nediscutând tematica ci mărginindu-se la inovațiile tehnice: renunțarea la perspectiva clasică și adoptarea unor unghiuri de perspectivă insolite, asimetriile sugerate de cadrajul fotografic, toate acestea sunt, indiscutabil, inovații stimulate de viziunea naturalismului.

Nu-i mai puțin adevărat că avocatul diavolului are prilejul să releve aici un alt paradox: această *„încanalizare”* a artei devine, la antipodul scopului teoretic, tot estetism; naturalismul este forma hiperestetizată a realismului cu care secolul debutase. Mai ancorat în militantismul social și politic, realismul nu se afirmă pe baza unei doctrine artistice coerente. Naturalismul înțelege să-l dezvolte, remediind această carență. Personajul Coriolis din romanul *Manette Salomon* (1867), al fraților Goncourt, cere artistului naturalist *„să aducă un realism căutat în afara daghereotipului, a șarlatartiei urâtului, lucrând astfel la extragerea din forma tipică, aleasă, expresivă, a unor*

imagini contemporane, a stilului (subl. ns.) contemporan".

Opera lui Lautrec se naște pe un teren bine cultivat. „— *Ah I viața! viața! apariția unei orori savante într-un loc de plăcere!*”, exclamă el în spiritul unei impecabile ortodoxii naturaliste.

Mărturisirea dintr-o scrisoare către Devismes, în legătură cu ilustrațiile pentru *Cocotte*, anunța, încă din 1881, drumul pe care îl va urma și de la care învățăturile lui Bonnat și ale lui Cormon nu-l vor abate decât sporadic: „*M-am străduit să fac ceva adevărat și nu ideal. E un defect, poate, căci negii nu găsesc îndurare în fața mea, și-mi place să-i împodobesc cu peri zglobii, să-i rotunjesc și să le adaug un vârful lucios. ce*

Temperament artistic foarte *modern*, deloc contemplativ ci dinamic, înclinat spre acțiune dar handicapat de infirmitate și lipsit, de asemenea, de acea robustețe solară a impresioniștilor, Lautrec refuză instinctiv peisajul. Tot lui Devismes îi scrie de pe Coasta de Azur, în aceeași epocă: „*Meniul meu nu-i prea variat. N-am de ales decât între cai și mateloți: primii ies mai bine. Cât despre priveliști, sunt incapabil să le fac, nu-mi iese nici măcar umbra lor: copacii mei sunt o mâzgăleală, Mediterana e al dracului de greu de pictat, tocmai pentru că e atât de frumoasă*. Mai târziu, el, foarte puțin înclinat să teoretizeze, va justifica teoretic inaderența lui la peisaj, gen prețuit și cultivat cu strălucire de mulți contemporani. Când, într-o discuție din 1896, Maurice Joyant, prietenul său și succesorul lui Théo van Gogh la Maison Goupil obiectează: „*totuși peisajul contay în pictură, cât de cât...*” Lautrec i-o retează tăios, trădând în răspunsul său și o reminiscență a învățăturilor academice de atelier: „*Mutual figura există; peisajul nu este și nu trebuie să fie decât un accesoriu: pictorul peisagist pur e o bruta. Singurul rost al peisajului esă ne facă să înțelegem mai bine caracterul*

figurii. Corot nu-i mare decât prin figurile sale, de asemenea Millet, Renoir, Whistler; când pictorii figurii fac peisaj, ei îl tratează ca pe un chip omenesc; peisajele lui Degas sunt ne mai pomenite pentru că sunt peisaje de vis. Monet ar fi fost și mai mare încă dacă n-ar fi abandonat figura. Ci

Sunt considerații excesive de artist, pledoarie prodomo, căci peisajul poate fi, este și altceva decât accesoriu, iar pentru a ne convinge nici nu trebuie să mergem până în China epocii Sung, când Europa o demonstrează chiar și cu cei mai sus enumerați. El înseamnă fie contemplare dusă până la naturismul mistic al romanticilor, fie prospectare intelectuală adâncită până la un fel de totalitarism analitic al cubismului. Interesul acestor considerații constă însă în faptul că circumscriu mai bine personalitatea artistului. Niciuna nici alta dintre cele două posibilități extreme nu convin tipului său de temperament. Lautrec trebuie să trăiască dinamic și hedonist în propriul său univers artistic. Ceea ce îl fascinează este, ca să reluăm expresia brutală a lui Zola", cadavrul uman".

„Analist al unei epoci de putregai”, cum îl definește Gustave Coquiot, el caută pretutindeni „cadavrul uman”, călătorind ca un geograf, fără a se instala sentimental în lumea explorată, căci, până către sfârșitul său prematur, „încanalizarea” lui păstrează întotdeauna o rezervă distantă, cea care decurge dintr-o conștiință puternică a apartenenței sale aristocratice, precum și din cinismul și detașarea intelectuală a dandyului care era, Spunea doar Baudelaire, apologet al dandysmului, că „... frumusețea unui dandy consta mai ales din expresia rece care provine din hotărârea sa ferma de a nu se emoționa...

Și surprinde acest „cadavru” în ipostazele cele mai diverse, în expresiile cele mai nuanțate și mai secrete,

sordide sau demonice - de la umilința abrutizată a comisionarului cu legătura de rufe în brațe sub privirea scrutătoare a matroanei la cumplita istovire a prostituatei răstignită parcă „Într-un somn la fel de dulce ca și moartea”; ⁴³de la libidoneșenia burghezului bine hrănit la suficiența craidonului de lume bună; de la rictusul dezabuzat al clovnesei Cha-U-ICao la senzualitatea vicioasă a Femeii *cu boa negru*; de la sentimentalismul comercial și nătâng al cântăreței May Belfort la așteptarea apatic-profesională a pensionarelor din „casele închise”, asemenea unei „turme *gânditoare culcate pe nisip*”; de la vulgaritatea și abjecția codoșului alcoolic (A. *la Mie*) la deșănțarea arogantă cu care la Goulue își face intrarea în Moulin-Rouge; de la dilema cumpărătorului de carne vie care alege „marfa” la cinismul cu care aceasta se oferă; de la fața puhavă și efeminată a unui Oscar Wilde decrepit la prezența fantomal-impasibilă a lui Valentin le Désossé, sau la masca ensoriană a animatoarei din *Separeul de la Rat mort* ș.a.m.d. E de notat, cum bine remarcă Thadée Natanson, că „Niciun *personaj al lui Rautrec nu-i s* urinat or...

La circ, la teatru, în cabarete, pe hipodrom, în bordeluri unde conviețuiește amical cu preotesele tarificate ale Venerei, împărtășindu-se laolaltă din acea solidaritate care îi unește pe dezmoșteniții sorții, la spital unde asistă la operațiile celebrului chirurg Péan, Eautrec vânează imagini știind să capteze intensitatea lor maximă, recomandată de Castagnary.

Privind din perspectiva ambiției scientiste a naturalismului, fiecare personaj ar putea ilustra o specie socială și morală, surprinsă obiectivștiințific pentru a întregi aspectul unei anumite fiziologii sociale. Prin aceasta nu credem să greșim văzând în Lautrec un

43 Versuri din Baudelaire.

exponent semnificativ al naturalismului în artă; mai corect spus, al *spiritului* naturalist, căci o doctrină artistică înseamnă afirmarea unui anumit spirit, litera acestuia, alfabetul, fiind invenția fiecărui artist în parte. De aceea ni se pare firesc să integrăm, cu nuanțări diferite, în spațiul vast al spiritului de epocă pozitivist-naturalist și pe impresionist! și pe Degas, și viziunea inginerească a lui Seurat și a lui Signac, cum și pe unii artiști desprinși prea didactic de naturalism sub eticheta de realiști. Nu-l invoca Balzac în prefața *Comediei umane*, raportând speciile umane la cele zoologice, pe Geoffroy Saint-Hilaire?

În *Filosofia artei*⁹ Taine compară poemul sau statuia cu o plantă și susține ca determinant analog climei și calității solului o anumită *temperatura morală* a mediului. Opera lui Lautrec este fără îndoială produsul și, deopotrivă, ilustrarea temperaturii morale a celei de a III-a Republici dintr-o perspectivă care își găsește în latura strict pozitivistă a naturalismului – pentru că există una idealistă și moralizatoare – cea mai adecvată situare ideologică. Pur vizual, el folosește ca epigraf la culegerea de douăsprezece litografii despre spectacolele zilei, publicate în 1893 în hebdomadarul *U Es car mouche*, legenda pusă de Goya sub o scenă cumplită din *Dezastrele războiului*: „*A.m văzut asta*. Dar sub această declarație stă întreaga operă a unui artist a cărui unică angajare este cea față de vizibil. Nicio poziție politică sau morală nu motivează teoretic creația sa. El însuși, în viața lui socială, nu profesează vreo convingere militantă. Prin apartenență de clasă este un regalist discret, ușor contaminat, grație mediului și amicitțiilor sale, de ideile liberalist-anarhizante, foarte la modă și ele în rândurile intelectualilor epocii, E mai apropiat ca mentalitate socială de dandys «mul lui Constantin Guys (1805 – 1899), cu deosebirea că opera acestuia alcătuiește mai degrabă un carnet de reporter,

atent în primul rând la recuzita *tranzitorie* a timpului său și dezinteresat de expresie; n-are, pe de altă parte, în comparație cu alți contemporani iluștri, nici violența justițiară a unui Daumier (1808 – 1879); nu împărtășește intenția de a satirica moravuri a prietenului de familie Forain (1852 – 1931), și el un cronicar al vieții pariziene; nici revolta patetică a lui Steinlen (1859 – 1923); nici caricaturizarea spirituală, nu lipsită de accente literare, azi demodată, a lui Gavarni (1804 – 1866); nici erotismul morbid și satanismul romantic al lui Félicien Rops (1833 – 1898). Această absență a preconcepției teoretice sau a literaturizării nu înseamnă înregistrare mecanică. Reprezentarea unui fenomen răspunde unei alegeri, iar alegerea înseamnă deliberare. Unitatea de viziune a operei lui Lautrec demonstrează implicit programul deliberat al unui artist pentru care, dincolo de orice formă de militantism, singura morală este arta, o morală suficientă sieși când produce valori autentice. Alături de marii artiști ai epocii, el afirmă propria lui variantă de *frumos modern*, și cu destul geniu pentru a izbuti să degajeze din *tranzitoriul* investigat, *eternul*. Cu alte cuvinte, adevărul vieții.

Or, tocmai din acest motiv care impune în „lectura” operei sale nuanțări ce nu se susțin imediat și comod printr-un program explicit, apare riscul de a-l suspecta de imoralitate sau de amoralitate. O replică dintr-o discuție despre iubire, consemnată de Thadée Natanson, îl proiectează pe omul Lautrec într-o lumină edificatoare: „Voi credeți ca vorbiți despre iubire? Voi nu vorbiți de cât despre legăturile trupești. Iubirea este altceva, nu numai dorința, patul, gelozia. Othello nu-i îndrăgostit. E un proprietar, asta-i tot, și un polițai îl informează **1** „Acest fel de a judeca trădează o rigoare morală de fond și o înțelepciune. Și tot așa cum existența omului, în ciuda

dezordinii plătite cu sinuciderea lentă și sordidă prin alcool, se salvează grație unei purități interioare, subliniată de altfel de toți cei care l-au cunoscut îndeaproape, opera artistului afirmă, la rândul ei, pentru privitorul care știe s-o citească, o morală implicită mult mai profundă decât cea care ar decurge dintr-o simplă critică socială localizată istoric. Ca și în cazul lui Goya, apocalipsa lautrechiană depășește timpul istoric prin semnificația ei intrinsecă. În această teribilă paradă a frivolității și a deșertăciunii, care i-a indignat pe contemporanii ipocriți, în acest alai villonesc, cu fosforescențe de putreziciune, am spune, la modul baudelairean, și care s-ar putea glosa cu citări din *Eccelesiast*, Elie Faure vede „fața sinistru a plăcerii, ultimul protest instinctiv al creștinismului în agonie împotriva beției în plină afirmare a unui univers acceptat. Din această perspectivă privind, ne-am putea întreba dacă propensiunea lui Lautrec pentru înregistrarea imaginilor păcatului n-a fost cumva declanșată și de resortul secret al unei sensibilități religioase. E posibil ca această sensibilitate formată de mediu și o educație tradiționaliste să fi rezistat critic undeva în adâncul conștiinței sale. Ni se pare totuși excesiv să-i atribuim cu foarte multă convingere francezului sceptic și hedonist, mai degrabă indiferent în materie de religie, chiar și în ultimele sale clipe de viață, întotdeauna glumind cu preotul și niciodată implorându-i mântuirea, dialectica întortocheată a unui erou dostoievskian. Cert este că aspectul intrinsec de critică morală al imaginilor sale, în care atinge acea *gravitate în frivol* pe care o invocă Baudelaire în legătură cu Guys, nu implică doar o epocă, ci aduce în lumina adevărului, ieri ca și astăzi, fața găunoasă și mizeră a lumii dintotdeauna, o lume unde „noroiul, cum cântă același Baudelaire visând copilărește paradi suri, este *făcut din*

lacrimile noastre Rezistența operei o demonstrează, infirmând judecata ritoasă a unui artist atât de sagace ca Degas, care recomanda spre cumpărare tablourile astăzi ignoratului Maurin: „Eautrec, afirma el, are mult talent, dar este un pictor de epocă; va fi un Gavarni al vremurilor sale... Mai clarvăzătoare și valabilă, astăzi, ni se pare părerea altui contemporan, Gustave Geffroy, formulată în 1896, ca răspuns celor care îl acuzau de cinism și obscenitate, cu prilejul mării expoziții organizate de Joyant în sala de pe rue Forest. Acesta a știut într-adevăr să surprindă moralitatea de fond a viziunii lautrechiene: „Grija pentru adevăr este stăpână aici, mai puternică decât toate curiozitățile și toate intențiile celor care privesc. Fără fantasmagorii și fără coșmaruri, doar prin proscrierea minciunii și prin voința de a spune tot realul, Fautrec a creat opere terifiante, a proiectat lumina cea mai crudă asupra infernurilor de mizerie și viciu adăpostite de fațada noastră de civilizație...” Tocmai această cruzime a imaginarului lautrechian declanșează meditația gravă asupra unui aspect al condiției umane, asupra divertismentului, și ne gândim la sensul lui pascalian, de mijloc frivol prin care omul eludează problema gravă a existenței sale, găsindu-și aici, în paradisul de neant al hedonismului, iluzia unui refugiu.

Și totuși, opera lui Lautrec nu-i doar o crudă spectrografie socială, nu se limitează doar la mucegaiul existenței, nu-i lipsită de lumini și valori recuperatorii. Ni le sugerează, în îngândurarea „*Băutoarei* (1889), ceva care nu-i absență și nici mahmureală: o concentrare gravă – viziune interioară, poate, a unei posibilități compensatorii; și sarcasmul neiertător al lui Aristide Bruant; și onestitatea plină de căldură omenească pe care o emană imaginea *Spălătoresei* (1889); și farmecul melancolic al Janei Avril, uneori; și efortul cinstit al acrobaților care își pregătesc

spectacolul în fața gradenelor pustii, în cercul demitizat din suita executată la spital, în 1899; și, mai ales, portretele de femei din ultimii săi ani. Asupra acestora să zăbovim o clipă. Întâi, *Pasagera din cabina 54* (1895), imagine de puritate severă, zărită de Lautrec în timpul unei călătorii pe mare și redesenată din amintire cu o fervoare care ne trimite la nostalgicul sonet baudelairean adresat *Unei trecătoare*: „*Un fulger... apoi noaptea / Fugară frumusețe u4* *cărei priviri m-au făcut să renasc dintr-odată (... f o tu pe care te-aș fi iubit... „... Apoi Englezoaica de la Star* (1899), acea Miss Dolly întâlnită la un bar din Le Havre, cu vitalitatea ei solară, poate singurul personaj lautrechian care zâmbește într-adevăr... în sfârșit, Modista sau Domnișoara Croquesi-*Margouin* (1900), blondă frumusețe delicată și castă, pe numele ei adevărat Louise Blouet, care i-a iluminat o clipă declinul...

Tot Thadée Natanson consemnează o vorbă spusă de Lautrec, și aceasta nu mai puțin edificatoare: *grupul femeii, un frumos trup de femeie nu-i făcut pentru dragoste. Prea-i grozav*".

Aceste ultime imagini, atât de depărtate de viziunea viciului, se asociază într-o semnificativă simetrie cu frumoasa *Lăptareasa din Bordeaux* pictată de Goya în anul premergător morții sale, ca semn luminos al unei fericiri imposibile. Ele argumentează în același timp că pentru *frumosul modern* al viziunii lautrechiene, sensul istoric al naturalismului sfârșește prin a se dovedi prea îngust. Rebel, ca orice mare creator, la clasificările totale el iese din litera naturalismului radical. De altminteri, o clasificare trebuie să-și asume relativul reperelor propuse, cu conștiința că marile creații le depășesc întotdeauna prin complexitatea lor.

Ca naturalist, Lautrec a știut *să smulgă vieții actuale aspectul ei epic, elementul relativ și circumstanțial*

recomandat de Baudelaire. Semnificațiile pe care i le putem atribui conferă însă acestui *tranzitoriu o eternitate* pe care naturalismul ortodox n-o dobândește decât la gradul secundar de document. Imaginile „recuperatorii” ies din captivitatea obiectului și aduc ansamblului componenta de *frumusețe generală*, deloc *abstractă* și *de nedefinit*, pentru că își hrănește *modernitatea* din resursele interioare ale artistului, rezistente în ciuda degradării fizice.

La dulce vita

*Montmartre oraș liber, Montmartre colina sacră*⁹
*Montmartre sarea pământului, buricul și creierul lumii, mamela granitica la care vin să se adape generațiile însetate de ideal*⁶ clamează cu emfază Rodolphe Salis, pictor matematician, și patron al cabaretului *Le Chat ISfoir*. Într-un decor ce mai păstrează aspecte rurale, colina Montmartre este citadela hedonismului de Belle-Époque. Cabarete, șantane, saloane la tot pasul, împărțindu-și popularitatea și clienții, solidarizând mici mafii mondene. La *Mârliton*, fostul *Le Chat Noir* al lui Salis, și apoi la *Ambassadeurs* domnește Aristide Bruant, șansonetistul acid care își beștelește necruțător clientela simandicoasă; la *Moulin Rouge*, în hala uriașă luminată cu becuri de gaz și mirosind a tutun, parfumuri și sudoare, blonda alsaciană Louise Weber, supranumită La Goulue (hulpava), dansează împreună cu lunganul impasibil și prognat Valentin le Désossé (cel fără oase) în sunetele de alămuri ale unei orchestre de circ, faimosul Petoman cântă din posterior cu voce de bas arii din opere, iar clovnesa Cha-U-Kao execută numere de dans și acrobație; la *Divanul japonez* cântă Yvette Gilbert și dansează, „ca o orhidee în delirli” (Joyant), Jane Avril; la *Cabaret des Décadents*, pe rue Fontane, May Belfort, „oaia behăitoare”, o psihopată iubitoare de broaște, șerpi și scorpioni, gătită

cu o scufiță de sugaci și purtând o pisică neagră în brațe, rage arii idioate cu texte englezești; tot undeva pe rue Fontane, dansează May Milton, o irlandeză roșcovană și pistruiată al cărei portret puțin măgulitor ni-l oferă Gustav Coquiot: „*Mi-aduc aminte, și mă cutremur și ați, că am văzut-o fie aceasta May Wilton cu fața ei puhava, faicoasă, de culoare gaiben-albicioasa, fiasrână parca sub un înveliș lucios o magmă de puroi bătând spre galben și alb verzu*”; *Le Chat Noir* e locul de întâlnire al artiștilor: Jean Richepin, Alphonse Allais, Tristan Bernard, Bonnard Vuillard; la *Souris*, schimbă ocheade, își sușotesc și se giurgiulesc lesbienele; la *Bal* (salonul) *du-Moulin-ae-la-Galette*, o fostă moară, umilii cartierului, stângaci în hainele lor de duminică, tropăie polci și valsuri; vizavi de cafeneaua *Le Lat mort* se află cafeneaua *Le Rat qui ri-est fias mort* etc. etc.

În fauna colorată a Colinei, printre boemi răpănoși, codoși, pontagii, fete „de viață” cu porecle cât se poate de sugestive ca Nana-Lăcusta, Georgette-Petrecăreața, Nini-Bulan-Sprinten, Tor pila, Sprit, Brânzulica, Gură-de-Hazna, se înghesuie filfizoni spilcuiți purtători de nume ilustre precum prințul de Wales, prințul Trubetkoi, prințul Sagan, ducele Élie de Talleyrand, contele de la Rochefoucauld, contele de Greffulhe împreună cu distinsa lui consoartă și alții, veniți să se înfrupte din dulceturile vieții, să savureze desfătărilor „încanalierii”.

Dar Colina e numai una dintre multele scene pariziene pe care se joacă spectacolul *plin de zgomot* și de *furie* al acestei delicioase, cum ar spune chiar actorii, agonii de epocă, în timp ce din culise se aud bubuituri neliniștitoare. Aplicând ideologia radicală a prințului militant Piotr Kropotkin, care cere în numele progresului evenimente brutale, pentru a arunca omenirea de pe făgașul ei pe alte căi, noi, anarhiștii-teroriști (*Ies anars*)

aruncă bombe în restaurante, în cazărmi, chiar și în Camera deputaților. În 1892 este ghilotinat Ravachol, a cărui celebritate sumbră cumula, pe lângă atentatele cu bombe și asasinarea, à la Raskolnikov, a. doi bătrâni avari și a unei babe. Vaillant și Emile Henry, alți doi anarhiști, îi urmează în 1893, iar ucenicul bărbier Santo Caserio îi răzbună înjunghiindu-l, la Lyon, pe președintele Sadi Carnot, după care urcă și el pe eșafod. Intelectualii epocii Octave Mirabeau, Verhaeren, Pissarro, Félix Fénéon – un personaj funambulesc, fost funcționar la Ministerul de război, iar după aceea secretar de redacție la revista *Revue Blanche*, fondată de frații Alexandre și Thadée Natanson – împărtășesc spiritul epocii profesând un soi de „goșism” *avant la lettre*. Niciunul nu-i ceea ce se cheamă un revoluționar și mai toți beneficiază de o situație materială confortabilă, dacă te gândești că numai trusoul viitoarei doamne Thadée Natanson – Misia Godebska, pictată de Lautrec – a costat 300.000 de franci-aur. Politica și mai ales manifestările sale violente sunt pentru ei o formă de estetism! întregită, probabil, de iluzia unei energii vitale pe care n-o au. Chiar sfiosul Mallarmée simte nevoia să-și răscumpere ermetismul printr-o simpatie fățișă pentru anarhiști pe care îi declară niște

„Sfinți”, făcând abstracție de faptul că victimele acestor sfinți sangvinari erau adeseori niște oameni nevinovați. Lucien Muhifeld, redactor” la *Revue Blanche*, definește acest „revoluționarism” ca „o stare de spirit, mai puțin comunicanta cât individualistă (...) o nevoie de destindere.

Într-un articol din revista de *Décadent* (1887), adresat cititorilor, un anonim diagnostighează foarte exact epoca: „A ne disimula starea de decadență la care am ajuns ar fi culmea absurdității; religie, moravuri, justiție, totul decade, sau mai degrabă suferă o transformare

ineluctabilă... Rafinamente de apetituri, de senzații -, de gust, de lux, de voluptate; nevroza, isterie, hipnotism, morfino manie, șarlatanism științific, schopenhauerism excesiv, acestea sunt prodromurile evoluției sociale. În limbă se manifestă primele simptome. Unor trebuințe noi le corespund idei noi, subtile, și nuanțe la infinit. De aici necesitatea de a se crea vocabule nemaiauzite pentru a exprima o asemenea complexitate de senzații fiziologice". Sprijinindu-se în bastonașul din lemn de cireș, elegant ca un adevărat dandy în pantalonii strâmți în carouri negre și albe, cu vestonașul ajustat, iarna îmbrăcat într-o manta albastră de lână creată și cu fular verde, cu melonul tuflit când pe frunte când pe ceafă, Lautrec își împarte existența între agitația frenetică a nopților pariziene și pictură, trăind în fenomen și, deopotrivă, ilustrându-l. Și nimeni ca el n-a creat mai bine acele vocabulare *nemaiauzite* pentru a exprima complexitatea de senzații *fiziologice* constatată de ziaristul anonim. Portrete, studii de dansatori, scene de cabaret, afișe se succed într-un ritm impresionant. Toate vedetele efemere ale epocii trăiesc și azi grație lui. Alături de unele personaje înainte amintite „dansatoarele Marcelle Lender, Loïe Fuller, Ida Heath, actrițele Marthe Melot, Jane Granier, Sarah Bernhard, Berthe Bady, cântăreața algeriană numită Polaire, o scoțiană: Cissy Loftus, cuplul de clovni de la Nouveau-Cirque: grăsanul Footit și negrul Chocolat... Apoi prietenii: vărul său Tapié de Céleyran, devotatul organizator de mai târziu al muzeului din Albi, fidelul său Maurice Joyani, Misia

Natanson, etc. Toți și toate au devenit personaje lautrechiene.

Perioada 1892 - 1895 este pentru Lautrec cea a „caselor închise”. Carpaccio, Vermeer, Caravaggio, Hals, artiștii din mișcarea *ukiyo-e*, în Japonia, fuseseră ispitiți de exotismul acestei lumi particulare; în imaginarul

naturalismului ea ocupă un loc privilegiat. împreună cu Flaubert, frații Goncourt plănuiesc să alcătuiască arhivele secrete ale umanității, adunând scrisorile condamnaților la moarte, ale bolnavilor și ale prostituatelor; Huysmans, Léon Daudet se documentează în cartierele rezervate ale Hamburgului; Zola în *Nana*, Maupassant în *Casa Tellier*, printre altele, frații Goncourt în *Ea Fille Elisa* (Târfa Elisa), Huysmans în *Marthe, Histoire d'une Fille* (Povestea unei târfe), apoi Guys, Forain, Gavarni, Rops, Legrand apoi Guys, Forain, Gavarni, Rops, Legrand, Lunois, Degas, într-o serie de mono tipuri și pasteluri, descriu și reprezintă această lume de la distanța la care îi situa condiția lor socială. Lautrec o privește însă din interior, căci un timp locuiește chiar în casele de pe rue Joubert, rue d'Amboise și rue de Moulins. În 1892, la cererea patroanei, domnișoara Blanche d'Eg... execută o serie de medalioane pentru decorarea salonului de primire de pe rue d'Amboise; modelele sunt chiar pensionarele casei pe care le reprezintă cu coafuri din epoca lui Ludovic al XV-lea. Acolo lucrează, își primește prietenii, prezidează mesele comune alături de matroană; atent cu fetele, le împarte cadouri și se comportă cu ele cu o prietenie și o curtoazie cu care condiția lor nu le-a prea obișnuit. Numeroase tablouri și litografii, printre altele suita, de zece planșe care alcătuieste ciclul Ele, datează din această epocă. Salonul *de pe rue des Moulins, din 1894*, o sintetizează într-una dintre cele mai importante compoziții. Eroinele necunoscute care figurează în aceste lucrări se numeau Marcelle, Rolande, Gabrielle, Lucie, Elsa... Dar dacă numele lor n-au nicio importanță pentru istoria artei, imaginile în care le reprezintă Lautrec conțin, în schimb, o semnificație universală. Valoarea lor artistică o implică și pe aceea de document uman obiectiv privind o lume a cărei vinovăție, judecând cu criteriile moralei, revine în

primul rând societății ipocrite care o generează. Este o lume de victime, guvernată de legile și disciplina ei proprii, un claustru dureros care, oricât de paradoxal ar părea, își are forma sa de asceză, și poate cea mai cumplită. Ființe omenеști se exclud astfel din existența normal-omenеască, fără promisiunea vreunei împliniri, ci doar cu certitudinea degradării fizice și morale. (E de știut în ce măsură își merită condiția, prin vocație.) Și Lautrec le surprinde în ipostazele diverse ale acestei degradante asceze, de la femeiușcă nostimă atrăgătoare, plină de viață, la târfa uzată, obosită, ajunsă la capătul „carierii”, așa numita „pierreuse”. Sigur că din perspectiva societății „onorabile”, umanitatea acestor ființe este de neconceput. Întrebată fiind ce pictor preferă, contesa Adèle de Toulouse-Lautrec-Monfa răspunde: „În orice caz nu *pe fiul meu*”, iar bunul unchi Charles exclamă indignat despre picturile nepotului compromițător: „Aceste gunoaie *nu-mi vor mai dezonora castelul*” și aruncă în foc, se pare, vreo opt tablouri. Lautrec însuși are nevoie de gestul de umil omagiu al unei pensionare, Mireille, care îi aduce într-o zi în atelier un buchețel de violete, pentru a constata cu un fel de remușcare: „Eram departe de a *bănui sentimente delicate la o femeie din aceasta tagmă*”.

Ceea ce trebuie subliniat este faptul că tema prostituatelor, atât de importantă în opera lui Lautrec, exclude scabrosul, vulgaritatea, pitorescul literar sau pur și simplu ieftin. Sunt ilustrări mai degrabă „clinice”, pentru a le defini din optica naturalismului, de un adevăr omenesc cu atât mai elocvent cu cât artistul nu dramatizează nimic; reprezintă doar. Dar dacă la Degas interesul este evident de ordin exclusiv plastic, modelele sale neavând fizionomie ci doar atitudini, la Lautrec apare *expresia*, sau mai bine spus, ca să invocăm condiția de reprezentare a acestei lumi așa cum o pretinde Baudelaire,

când comentează imaginea prostituatei la Constantin Guys, „aspectul vital”. Deși ținea foarte mult la aceste lucrări, Lautrec era foarte rezervat în ceea ce privește expunerea lor. La expoziția din 1896, le închisese într-o sală în care numai el însuși îngăduia accesul.

Aceeași temă o încearcă și ca ilustrator, când, în 1895, Joyant îi propune să ilustreze *La Lille Elisa*. După câteva acuarele și desene făcute chiar pe un exemplar al cărții, renunță însă. E prea independent pentru a se aservi unui text: preferă să facă doar ceea ce percepe direct, fără intermediar.

Declinul colinei Montmartre îl aduce în alte puncte mondene ale Parisului. Frecventează cu asiduitate teatrele, opera, circul, tribunalul, cafenelele, în special cafeneaua Weber, printre ai cărei clienți obișnuiți se numără Debussy, Forain, Georges Feydeau, Léon Daudet... E nelipsit de pe cele două velodromuri aflate sub direcția sportivă a lui Tristan Bernard, unde pot fi văzuți prințul Sagan și generalul Galiffet practicând noul sport care face furori, în compania doamnelor echipate în nădragi de zuav. Micii idoli ai ciclismului se numeau pe atunci Zimmerman, Fournier, Michaël, Walburton etc. La hipodrom stă ore în șir în grajduri și remize. Imagini din operă marchează aceste frecventări.

Dar omul Lautrec nu mai este același. Existența pe care o duce, abuzul de alcool îi accelerează degradarea fizică și îi modifică și caracterul. A devenit labil, are accese de furie tot mai frecvente. De acum înainte, evadarea din propriul sau destin este imposibilă. Încercările de dezintoxicare nu au efect, deși o internare în clinica Folie-Saint-James din Neuilly părușe că aduce o ameliorare. Aici execută din memorie cele 39 de lucrări din admirabila serie *Cercul*, grație căreia obține ieșirea din clinică: „*Mi-am cumpărat libertatea, declara el triumfător, cu desenele*

mele" Este o eliberare condiționată însă de prescripțiile doctorului Sémelaigne: „*Ameliorarea fizică și mentală s-a menținut... Simptom urile delirante nu s-au mai manifestat. Semnele de intoxicație alcoolică, exceptând un tremur ușor, nu mai sunt considerabile... Dar din causta amneziei, a labilității de caracter, a inconsistenței de voință este absolut necesar ca domnului H. de Toulouse-Lautrec să i se asigure o supraveghere continuă...*” Lui Paul Viaud, o rubedenie scăpătată, i se încredințează misiunea de a-l supraveghea. Pe scurtă durată de altfel.

O mărturie atroce din această ultimă perioadă de viață aduce corespondența servitoarei Berthe Sarrazin, trimisă de contesa Adèle să-l îngrijească între 4 ianuarie și 20 mai 1899. În limbajul direct și simplu al unui buletin, ea relatează în scrisorile către contesă comportarea lui din ce în ce mai iresponsabilă. Cuprins de accese de furie paranoică, Lautrec vorbește fără șir, bate cu bastonul în podea, înjură și amenință dușmani imaginari, aruncă pe jos lucrurile din dulap, toarnă rom în chiseaua de dulceață. Când pleacă de acasă, nu se mai știe și când se va întoarce, dacă nu va fi cules din cine știe ce cârciumă, unde cheltuiește câte o mie de franci într-o noapte, în tovărășii interlope. „Încanalierea”, acum, a pierdut distanța. Uneori vine acasă încărcat cu tot soiul de vechituri și obiecte inutile, alteori cu diverse „pierreuses” culese de pe drumuri; i se năzare că-i urmărit de poliție...

Din ce în ce mai greu, lucrează totuși, dar degradarea pune stăpânire și pe artist. Alături de lucrări care îl reprezintă, apar altele înfățișând scene absurde ce-i trădează crizele de alienare. Ultimul tablou, din 1901, *Un examen la Facultatea de medicina din Paris*, prilejuit de doctoratul lui Gabriel Tapié de Céleyran și construit din sumbre armonii de tonuri verzi și negre sparte de roșuri violente, aduce mai degrabă” cu o judecată severă.

Starea tot mai gravă necesită plecarea sa la castelul Malromé. Înainte de a-și părăsi atelierul de la Paris, consemnează Joyant, *„E/ care ani de-a rândul nu s-a atins de nimic din vălmășagul atelierului, vrea să revadă totul; își așază pingele, schițele în ordine; își pune monograma și semnează tot ce i se pare că merită; termină tablourile aflate de multă vreme în lucrare*

Trei săptămâni mai are de trăit la Malromé. O paralizie generală este urmată de surzenie; din lungile sale deliruri mai răzbat din când în când fraze coerente și chemări deznădăjduite: *„E îngrozitor. de greu să mori!”* ... *„Alamă... tu! Numai tu!”*.

Când contele Alphonse vrea să se facă util, încercând să prindă o muscă supărătoare, cuvintele care încheie destinul prea omenesc al lui Henri de Toulouse-Lautrec sunt: *„N-ai să te schimbi niciodată, bătrân nătărău!”*

Vocabulele nemaiauzite

Șase sute de picturi, trei sute treizeci de litografii treizeci și unu de afișe, nouă *pointe seches*, tre' monotipuri, mii de desene și de crochiuri compuni în marea lor majoritate, cea mai completă iconografie a frivolei Belle-Époque, într-o operă fără precedent și fără succesiune directă.

Contemporan al diferitelor curente artistice, într-o epocă de mare efervescență, Toulouse-Lautrec nu se integrează în niciunul și nici nu determină vreunul. E un solitar a cărui natură refuză gregarismul și complicitatea consolatoare a coteriilor. Lucrează, cum o spune chiar el, în cotlonul lui - *„Je travaille dans mon coin”* - străin de gălăgioasele dezbateri teoretice care dezvoltă întotdeauna mici fanatisme, incompatibile cudandysmul său înnăscut.

În perspectiva istoriei artei se clasează printre acei mari postimpresioniști căutători de noi „vocabule” în limbajul artei, căci impresionismul propriu-zis, deschizând

picturii noi orizonturi, nu mai putea produce decât epigoni. Deja, Degas, trecând pe plan secundar problema culorii – care acapara preocupările lui Monet, Renoir, Sisley – în favoarea compoziției, și mai ales a desenului, marca o ruptură de ortodoxia impresionistă. „*Eu sunt*, declară el, *colorist prin linie*” Refuzând viziunea pur retiniana a impresionismului, Cézanne caută în structurile esențiale ale naturii – sfera, prisma și conul – soliditatea unui nou clasicism și ajunge la o nouă concepție a imaginii și a spațiului; Van Gogh conferă picturii o inegalabilă dimensiune spirituală, ce exprimă sfâșietoarea lui aspirație de a pacifica în armonie teribilele pasiuni omenești, în timp ce Gauguin caută pe alte meridiane iluzia romantică a vârstei de aur, pentru a regăsi în primitivism paradisul unui univers primordial. Lautrec parcurge propriul său drum asimilând cultura plastică a epocii sale, evidentă în înrudiri de ordin morfologic. Ceea ce este firesc. Niciun artist nu pornește de la nimic. În artă, ceea ce am numi prin extensie *livrescul* este inevitabil. Tot așa cum orice mare scriitor este în mod obligatoriu *livresc*, și înțelegem prin aceasta relația lui necesară cu *biblioteca*, pictorul transportă această relație în propriul său domeniu, echivalentul bibliotecii fiind *celelalte tablouri*. Numai raportându-l la *tablourile altora*, exegetul îi va depista, la rândul său”, vocabulele” proprii și îi va circumscrie originalitatea, altfel spus stilul, o reorganizare proprie lui a realului, diferită de cea a predecesorilor sau a contemporanilor. Altminteri, ar însemna să socotim artă o simplă luptă a realului, mai mult sau mai puțin exactă, când ea înseamnă o percepere particulară, construită, ca expresie, din relația complexă a artistului cu ceilalți artiști, cu celelalte *tablouri*.

Dacă tipul de percepere a realului, în cazul lui Lautrec, este acela determinat de corelarea simpatetică

dintre un anumit temperament artistic și conceptul de modernitate al epocii, dezvoltat în spiritul pozitivist al naturalismului, expresia lui stilistică asimilează o serie întreagă de experiențe artistice, dar în viziunea unificatoare și inimitabilă a geniului său. Lecțiile lui Princeteau, ale lui John-Lewis Brown și Forain, apoi cele de pictură academică, impresionismul, arta japoneză, cea a vechilor maeștri studiați în muzee: Cranach, Uccello, Piero della Francesca, El Greco - în fața căruia trăiește o adevărată revelație în timpul unei călătorii în Spania - iată câteva repere ale culturii sale plastice. De la Zandomeneghi, ne informează Perruchot, învață procedeul de a „tăia” personajele la extremitatea pânzei, iar de la Raffaelli folosirea fondului gri sau bej al cartonului cu rolul de culoare suplimentară și a *gemurilor* de ulei diluat. Același interes pentru toate posibilitățile de expresie artistică îl face să se inițieze, în 1895, în tehnica vi traiului și a ceramicii. Artistul cu care se simte cel mai înrudit - și această înrudire corespunde și din punct de vedere social - este Degas. În 1891, îi scrie mamei sale: *„Degas m-a încurajat spunându-mi că lucrările mele de asta-vară nu-s chiar de lepădat. Tare aș vrea să-l cred”*. Spuneam că ceea ce îl detașează pe Degas de impresionism este prioritatea acordată desenului. Desenator, în primul rând, Lautrec își simte desigur o afinitate esențială cu Degas pe acest plan, afinitate pe care, el însuși, a dezvoltat-o până la cea mai înaltă expresivitate. Am putea spune că desenul este agentul principal al operei sale. Spontaneitatea sa își găsește în desen mijlocul de expresie imediat și cel mai eficient. Lui Devismes, prietenul din adolescență, îi scria: *„< Când îmi umblă creionul y trebuie să-l las, altminteri, zbârci l... nu mai iese nimic. e* Două mărturii deosebit de prețioase pentru că îl înfățișează, ca să spunem așa, asupra faptului, informează în același sens. Prima, din*

1892, vine din partea poetului și prietenului Paul Leclercq, cu care îi plăcea să bată străzile Parisului: „În timpul *unei plimbări*, a *unei conversații oarecare și oriunde se nimerea*, la *teatru sau aiurea*, *dacă ceva*, în *treacăt y îi sărea în ochi y iute scotea carnetul*, *scria o y ale y și numaide cât îl vâra iar în buzunar. Totul nu dura de cât. vreo câteva secunde*” Cea de a doua este a lui Maurice Joyant: „*S* *chițându-și modelele în loji sau în culise*, *reluându-și desenele în pausta dintre acte? înțepând cu albastru un ochi y gâriind cu roșu o gură*, *desenând pretutindeni*, *neconținut, indiferent ce*, *cu orice creion*; *adeseori un punct y două linii sunt izvoarele exacte și geneza unei litografii sau a unui tablou. (...) Că este vorba de Yvette Guilbert, May*

Belfort sau Marcelle Lender, de cinci ori, de cincizeci de ori se va duce la teatru, la șantan, la music-hall> pe același loc, la aceeași oră, /? - // z*We *eroina de moment în postura pe care a ales-o el. Și tot așa în privința accesoriilor...*”

Către sfârșitul vieții, este adevărat opera lui vădește un oarecare abandon al desenului și o preocupare pentru maniera picturală. *Nu mai poate stăpâni liniat* - se întreabă H. Perruchot care remarcă această tendință împreună cu alți exegeți: Lassaigne, J.E. Müller etc. O observație devenită loc comun este și aceea potrivit căreia ultimul lui tablou, *Fixamenul la Facultatea de medicina din Paris*, ar fi o anticipare a lui Rouault.

Lionello Venturi este cel care subliniază ca o „descoperire” și un „secret” al lui Lautrec „culoarea desenată”. Să spunem, poate, o caracteristică, pentru că descoperirea pare să-i aparțină mai degrabă lui Degas, care o afirmă programatic, atunci când se declară *colorist prin linie*. În ceea ce privește culoarea în opera lui Lautrec, ne însușim observația generală a comentatorilor, care

subliniază aciditatea tentelor sale disonante. Într-adevăr, în niciun caz nu s-ar putea spune despre coloritul său că este agreabil ochiului. Dimpotrivă, șochează printr-un fel de violență rece, dar tocmai din acest motiv ni se pare perfect adecvat viziunii sale, subliniindu-i parcă fosforescențele cu virtuți expresioniste. Când, în 1891, a expus la cercul Volney și la al șaptelea Salon al Independenților, critica i-a reproșat „*O paletă redusă la tonuri neutre*”, iar Octave Mirabeau, elogiindu-i forța expresivă, obiectează la „*negrurile cu care își murdărește nejustificat figurile*”. O intuiție exactă formulează Gustave Coquiot în fața *Dansului la Moulin-Rouge* (1890), întrebându-se dacă acest tablou nu va produce odată „o înfiorare asemenea celei pe care o provoacă Răstignirea lui Grünewald”. Tot el spune că Lautrec pictează „locurile plăcerii” cu „culori de mormânt”. Sub acest raport – dar numai sub acesta?

— Lautrec nu pictează pentru delectarea privirii. Pentru asta, există cei pe care Picasso îi va numi sarcastic „artiști-pictori”, și care „își fabrică o mică formă pentru prăjituri, și după aia, tot fac la prăjituri”, când un bun tablou, întregește el, „ar trebui să fie acoperit cu o pădure de lame de brici”. Și coloritul lui Lautrec violentează privirea tocmai pentru că, în arbitrarul său aparent, funcția lui nu-i aceea de a reconstitui fidel o atmosferă, ci de a potența expresivitatea desenului. Din unitatea ce rezultă ni se impune specificitatea viziunii sale.

În această viziune, opera grafică este o componentă esențială și cuprinde litografii, programe de teatru, desene de ziar, coperte, partituri de cântece, ilustrații, afișe... Odată cu Lautrec, putem spune că începe cu adevărat afișul modern, și într-un cuvânt, afișul ca gen artistic vrednic de considerare. Îl abordaseră, înaintea lui, Raffet, Grandville, Deveria, Manet, Julius Chéret (1836 – 1931),

supranumit de Degas „un Watteau al străzilor”, îl relansează cu cele vreo mie de afișe, grație industrializării tehnicii de reproducere tipografică, în jurul anului 1866., în ciuda unei oarecare monotonii a figurației – aceeași femeie tânără și surâzătoare lăudând diverse produse – Chéret este un artist care știe foarte bine să realizeze acea virtute esențială a afișului pe care limba germană o exprimă atât de sugestiv prin termenul *Blickfangs* captare a privirii. Lautrec o duce de la acest stadiu mai comercial la o expresie de mare rafinament artistic, printr-o diversitate în care își folosește toată experiența și toate resursele. Arabescul expresiv al desenului, forța de șoc a culorilor distribuite în largi ap laturi, „punerea în pagina”, în care nu uită lecțiile stampej japoneze și ingeniozitatea compozițiilor lui Degas, totul colaborează la răsunătoarea lor reușită. Desele treceri prin Belgia, unde expune, ca invitat al grupului *Vingt*, îl pun în contact cu tendințele novatoare ale acestuia, tendințe ce promovează spiritul Art-Nouveau care, pornit din Anglia, plutește în atmosfera artistică a întregii Europe. îl regăsim în litografiile și afișele lui, ceea ce îi conferă – o dată mai mult – un loc important ca promotor.

Primul său afiș datează din 1891, executat la cererea lui Maurice Joyant, pentru Moulin-Rouge. „Lautrec, scrie acesta, a adoptat imediat *litografia în plina renaștere, // plutind în aer, ca pe un mijloc rapid și direct de expresie. Numaidecât, a inventat spre trebuința lui o anumită tehnică, un anumit mod de a mânui creionul litografic și culorile, o folosire a crașiurilor care a servit multora dintre imitatorii săi*” și folosește acest mijloc de exprimare cu o asemenea virtuozitate încât desenează direct pe piatră.

Mai mult, activitatea sa ca afișist și ilustrator ajunge, în timpul vieții, să-l umbrească pe pictor, deși aceste două ipostaze ale artistului sunt reciproc complementare și

inimitabil lautrechienne. Posteritatea a resta. bilt însă echilibrul, restituindu-ne treptat imaginea integrală a artistului atât de complet, de complex și de neînțeles în timpul vieții, care a fost Henri de Toulouse-Lautrec.

La moartea lui, un oarecare Jules Roques scria: *„Este o fericire pentru umanitate că există puțini artiști de genul său. Talentul lui Eautrec, căci ar fi absurd să i-l negăm, era un talent nefast, cu o influență pernicioasă și întristătoare*

Acest „panegiric” prelungește reacțiile precumpănitor ostile cu care a fost primită opera lui Lautrec, pe când artistul trăia. Poate pentru că nu-i plăcut să ne vedem atunci când magia oglinzii scoate la iveală și fețele noastre ascunse... imaginea noastră mai puțin avantajoasă...

BUNUL SĂLBATIC ÎN CETATE

Fenomen periferic și luat în derâdere la începutul acestui secol, în momentul când atrăgea asupra-și atenția publică, arta naivă și-a dobândit dreptul de cetate odată cu consacrarea celui mai strălucit dintre reprezentanții săi – „vameșul” Rousseau. Descoperirea ei în amurgul unei epoci, când la orizont, încă nevăzute, gestează furtunile și mutațiile dramatice ale secolului nostru, coincide cu un gust al „barbariei”, comun momentelor de crepuscul al istoriei. Precum și la Alexandria, la Roma, sau la Bizanț odinioară. O anumită saturație intelectuală naște nostalgia simplității fruste și a expresiei directe care restituie valorile vieții autentice și elementare, paradisul pierdut al senzațiilor viguroase, nealterate de neputințele de fond ale hiperestetismului. Și nu-i întâmplător că, mai în bătaie de joc, mai în serios, cei care îl cultivaseră pe Rousseau erau esteti rafinați ca Apollinaire, la sfârșitul acelei Belle-Époque în ajun de război. Cu puțin timp în urmă, Gauguin, anatimizând „grecescul”, evadase în barbaria senină a

insulelor Oceaniei, după ce o explorase pe cea din Bretania. Exotismul făcea furori, iar pictura naivă îl oferea, în felul ei, în chiar inima Parisului. Ceva mai târziu avea să vină rândul artelor de pe alte continente, și în mod deosebit al celei negre.

Într-o carte în care prezenta *Cinci maeștri primitivi* (Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant și Séraphine), colecționarul și criticul german Wilhelm Unde, promotorul și primul exeget al artei naive, scria: „*Fenomen straniu: artiștii aceștia au darul de a crea mari emoții dintr-o banalitate, o bogăție lăuntrică dintr-o nimica toată. Cita sărăcie uneori în cele produse de mâini obișnuite să pipăie obiectele cele mai rafinate, de ochi care au văzut nesfârșirea mărilor, de simțuri saturate de frumos*

Estetica tradițională și academică minată deja de impresionism, își pierde treptat autoritatea; frumosul odată imuabil, își multiplică accepțiile, judecata artistică introduce criterii noi, iar muzeul, alături de operele clasice ale Europei, va primi, tot ca opere de artă, de pe alte continente, creații pentru care artistul nu-și pusese problema frumosului în termeni europeni – dacă și-o pusese vreodată.

În acest context, arta naivă, sau așa-zis „primitivă”, practică desigur dintotdeauna și pretutindeni, căci nu trebuie să suprapunem nașterea ei cu acreditarea ei publică, găsește climatul prielnic unei largi acceptări. Dar, înainte de a afirma o estetică, sau mai exact, înainte de a i se acorda un statut estetic, artiștii naivi nefiind profesioniști ai teoretizărilor, consacrarea și voga artei naive constituie un fenomen interesant din punctul de vedere al psihologiei gustului.

Așa cum se reflectă în conștiința publicului, artistul naiv apare ca o reminiscență de mentalitate primitivă și prelogică, un fenomen bizar într-o civilizație în care

spiritele pesimiste văd primejdia unei denaturări a omului – o epocă în care candoarea genuină pare a se pierde, iar arta este mereu și mereu repusă în discuție. Artistul însuși începe să se îndoiască de creația lui, tiu mai crede în aparențele lumii, în soliditatea și în statornicia ei.

Se produce astfel acel divorț dintre actor și decor prin care Camus va defini absurdul. În loc să creeze cu convingerea eternității, artistul experimentează, vrea să rivalizeze cu omul de știință, prezumțios cum deseori și acesta, dar complexat în fața lui, și fără motiv. Calificativul *interesant* tinde să-l excludă pe cel tradițional și durabil de *frumos*. Gea ce se vede, se pipăie, se simte, pare înșelător. Artistul, când se numește Klee, nu mai consideră lumea, sub forma ei actuală, singura lume posibilă; când se numește Kandinsky, începe să caute". sonoritatea *lăuntrică a lucrurilor*", adevărata *rădăcină a Marelui Real*"; când se numește Picasso, transformă pictura în primul dușman al picturii; când se numește Dubuffet, cercetează arta brută a „persoanelor *nevătămate de cultură artistică*”, iar când e dadaist își pierde până și agresivitatea care încă mai poate fi un semn de vigoare, pentru a îneca arta în batjocura și sarcasmele sterilității.

De aceea, pentru mulți dintre cei care, ca și povestitorul Micului *Print*, și-au mai păstrat facultatea de a nu confunda un șarpe boa digerând un elefant cu o prozaică pălărie, arta „primitivilor” contemporani este un recurs posibil pentru a redescoperi feeria, miracolul și candoarea, într-o epocă încărcată de amenințări. Exagerând totuși primejdia catastrofelor, acordându-i un rol prea mare acolo unde trebuie să vedem doar necesitatea unei împrăștiări. În fond, divergența dintre hiper cui tură și ingenuitate elementară e veche de când lumea și într-o logică relație dialectică, pentru că toate fenomenele unei epoci sunt solidare.

Rafinatul și subtilul Montaigne avea și el, la vremea lui, nostalgia canibalilor, la care vedea, foarte exact, doar un alt spațiu spiritual, căci spune el: *„fiecare nu?? iește barbarie ceea ce nu e în obiceiul său”* și în același eseu, cu savuroasa lui înțelepciune: *„Ei sunt sălbatici, tot astfel cum noi numim sălbăcie poamele pe care le rodește firea de la sine, în mersul său obișnuit; în vreme ce cu adevărat cele pe care noi le-am strâmbat prin meșteșugul nostru și depărtat de rostul lor obișnuit sunt cele pe care ar trebui să le numim sălbătice. În cele dintâi sunt vii și tari curatele, folositorele și fireștile virtuți și însușiri, pe care noi le-am corcit în ceste l-ai te și le-am potrivit numai plăcerii gustului nostru stricat (...)*

Nu avem de ce să ție fălim că meșteșugul nostru întrece mareața și puternica noastră mamă Firea. A.m încărcat într-atâta frumusețea și bogăția făuririlor ei cu născocirile noastre, încât am înăbuși i-o cu totul. Și totuși, pretutindeni unde străbate curata ei strălucire, uimitor umilește zadarnicele și ușuraticile noastre isprăvi”. Iar din invocarea mărturiei directe a „sălbaticului” pe care l-a cunoscut, putem ușor extrage chiar definiția naivului: „Acest om care era la mine, era om de rând și necioplit, ceea ce este chezășia unei adevărate mărturii, deoarece cei iscusiți văd mult mai iscoditor lucrurile, înflorindu-le ca să le pună în vedere după felul lor de a înțelege și, ca să ne încredințeze, ei nu se pot împiedica să strâmbe întrucâtva istoria; niciodată nu-ți înfățișează lucrurile curat, le mlădiază și le maschează după fdța pe care ei au văzut-o, și ca să dea încredințare judecății lor și să te iei după ei, dau mai bucuros întindere plăsmuirii de cea parte. Ne trebuie un om de multă încredere, ori atât de neștiutor ca să nu aibă cum însăila și da chip de adevăr născocirilor înșelătoare, și care să nu-și ia nimic asupra-și”.

La depărtare de câteva secole, țăranul ajuns celebru

pictor, din satul croat Hlebine, Ivan Generalic, oferă exemplul unui astfel de om prin mărturia lui simplă: *„Totuși cel mai bine mă simt la mine. Trăiesc la Hlebine pentru că aici m-am născut. Cunosc aici fiecare tufă, cunosc fiecare copac, și în fiecare clipă, oriunde m-aș duce, la pescuit pe Drava, prin sălciniș, prin hățișuri, în via mea sau pe muntele Bilogora, da, în fiecare clipă mă gândesc la tinerețea mea, și-mi închipui că sunt copil”*.

Tipologic, artistul naiv este un *romantic* în măsura în care afectul domină intelectul, și un naiv în sensul în care definea acest concept Schiller, adică natural, fundamental realist, în opoziție cu *sentimentalul* care exprimă o atitudine conflictuală între real și ideal. În cazul naivului, realul și idealul se suprapun. Ceea ce pare nostalgia lui este de fapt nostalgia privitorului dinafară, care proiectează în luminile miracolului râvnit ceea ce pentru naiv este realitatea cotidiană. Căci el trăiește în miracol, în timp ce privitorul dinafară și-l poate doar imagina. Firescul său încă mai hotărâniceste mitul. Pentru Rousseau, se știe, născocirile sale erau adevăratele sale „realități”. Pentru artistul naiv, tabloul este o transpunere și o confirmare a realului, așa cum îl simte el, și nu o transfigurare. Opera lui este expresia unei comuniuni; el creează în comuniune cu realitatea; arta sa exprimă realitatea, nu o pune în discuție. Și nici nu validează dogme teoretice. Starea lui, așa cum ne-o comunică opera, este o stare de fericire chiar în registrul ei dramatic. Când Ivan Generalic, într-unul din cele mai patetice tablouri ale sale, îl înfățișează pe prietenul său Marko Virius zăcând mort, pe un tăpșan, printre luminările aprinse și înfipite de-a dreptul în pământ, cu un cocoș care ciugulește alături, el vede în moarte un rit sacru și necesar în orânduirea armonioasă a firii. Mortul se reintegrează în circuitul cosmic, el însuși senin, și o imagine care ar trebui să fie înfricoșătoare, comunică

un sentiment care nu-i nici groază, nici bicisnică resemnare, ci înțelepciune confirmată de o milenară solidaritate cu lumea. Așa se explică și o adevărată vocație a naivului pentru peisaj, care nu lipsește, ca fundal, nici în portrete, ca la maestrii Renașterii. Natura e reprezentată și trăiește în spiritul și semnificațiile pe care i le atribuie cel care o redă, și putem invoca aici principiul acelei comunicări simpatetice între artist și real, teoretizat în conceptul de *Einfühlung* (intropatie). Realul reprezentat se îmbogățește prin ceea ce i se atribuie și nu-i aparține: subiectivitatea artistului, care se va exprima la rândul ei în tablou. Prin acest transfer se operează acea osmoză subtilă dintre personalitatea artistului și decorul, în esență indiferent, sau, cu alte cuvinte, ceea ce numește Lipps o expansiune a personalității.

Artistul cult va fi din ce în ce mai rareori capabil de asemenea comunicare. Relația sa cu realul este relația antagonică a cuceritorului, atunci când vrea să-l remodeleze după voința sa, a învinsului atunci când dă imagine copleșirii sale, când nu mai descifrează în lume decât adversitate: orgolios și sfidător ca Picasso, înfricoșat și pusilanim ca

Brauner, alcoolic, maniac al unei idealități manieriste ca Modigliani, resorbit parcă în substanțe viscereale ca Soutine etc. Și cât de departe de vitalitatea ferice a impresioniștilor, ea însăși, acum, miraculoasă și feerică în ochii noștri obosiți de fum. Deseori, arta devine expresia alienării, a vidului modern: presează caroserii de automobile, sau adună din gunoaie obiecte imunde, său trâmbează, vândută, din goarne sparte, idealuri în care nu crede, ceea ce este și mai jalnic. Atunci când nu se degradează, ea se intelectualizează excesiv. Artiștii înșiși devin primii lor teoreticieni, secondăți de corul, mai mult inventiv decât viguros al teoreticienilor dornici să creeze și

ei un simulacru de artă prin interpretări întortocheate, precare și perfect reversibile. Aceasta în timp ce artistul naiv, prezent pe toate meridianele, în America sau în Australia, în inima Parisului sau în satele Iugoslaviei, unde ilustrează una dintre cele mai înfloritoare școli, deschide ferestrele spre o lume binevoitoare și redescoperă un spațiu miraculos dincolo de mormanele de deșeuri imputrescibile pe care le înalță harnic civilizația secolului nostru tehnolatu, riscând să transforme întreaga planetă se într-o ladă de gunoi. În apele lui albastre și dulci peștii nu se sufocă, arborii pădurilor sale seculare nu se preschimbă în fițiuci de o zi, stelele nu apar cernite printre perdelele de smog, iarba crește, copiii zburdă, îndrăgostiții își surâd, oamenii vin pe această lume și pleacă urmând înțelept ritmuri ancestrale. Așa se explică puterea de seducție pe care o exercită arta sa necesară.

Într-o civilizație care, nu trebuie să uităm, a ridicat lagărele de concentrare la rangul de instituție, o civilizație răvășită de războaie și în continuare amenințată de ele, în care savanții tehnocrați, asemenea ucenicului vrăjitor din poemul lui Goethe, impun formule cu consecințe nebănuite și imprevizibile – în mijlocul acestei civilizații care supune omul prejudecăților de epocă (ce ușuratic ni se par, astăzi, rațiuni care de-a lungul istoriei au dus cu gravitate oamenii la moarte 1) artistul naiv face figură de bun sălbatic, așa cum e invocat tradițional în cultura Europei, iscat paradoxal în vacarmul absurd al cetății. El trezește în privitor fiorul doar amorțit al feeriei, miracolul, un spațiu posibil al bucuriei de a trăi, mai ferit de zgomotul și furia mașinărilor noastre scrâșnitoare.

Desigur că opoziția dintre naiv și artistul cult nu trebuie absolutizată, și ar fi o eroare să vedem într-un contrast îngroșat de necesitatea schematică a argumentării afirmarea unor principii izolate perfect.

Adevărul e mult mai poros. O delimitare exactă nici nu-i posibilă, naivitatea fiind în primul rând o facultate spirituală. Ești naiv așa cum poți fi cinic, stoic, sceptic, tehnofil, și așa mai departe. Ne putem întreba: în afară de naivii ca atare, unde l-am putea situa pe Chagall, ca să cităm exemplul cel mai frapant? Poate nu prea departe sufletește, dar cu o cultură profesională mult mai savantă.

Mulți pictori naivi, aproape toți cei din Iugoslavia, trăiesc în mediu rural, sau, dacă vin la oraș, rămân tot rurali în adâncul lor, așa cum mărturisește, de pildă, Josip Generali e: *„M-am depărtat de viața rurală ca sistem; n-am acceptat însă sistemul citadin de alienare”*. Dar nu trebuie să fii neapărat țaran pentru a fi artist naiv. Rousseau este citadin; doctorul Paps, oftalmolog de renume; aristocratul german Elans von Boetticher (Joachim Ringelnatz) a fost vânzător de ziare, pictor de firme, ghid pentru turiști, matelot și apoi ofițer de marină; americanul Morris Hirschfeld, croitor; francezul Bombois, luptător de circ, printre altele; austriacul Franz Spielbichler, miner; americană Anna Mary Robertson (Granina Moses), fermieră; românul Ion Niță Nicodim este miner din Munții Apuseni etc. Un artist naiv nu se definește ca atare prin apartenența sa la un mediu anumit ci, precum spuneam, printr-o calitate de ordin spiritual. Mediul, firește, imprima și el o nuanță specifică în această calitate.

Nu-i mai puțin adevărat că popularitatea artei naive i-a indispus pe artiștii *„profesioniști”*, frustrați sau considerându-se frustrați de o parte din laurii ce li s-ar cuveni. Un argument ce revine deseori este *„lipsa de profesionalism”* a naivilor. Dar argumentul acesta e înșelător și se elimină de la sine în momentul în care facem cuvenita distincție între artistul naiv și artistul amator. Artistul naiv nu este amatorul care face tablouri, mai bune sau mai rele, dintr-o frumoasă nevoie sufletească, sau ca

să-și omoare timpul, așa cum ar merge la pescuit, sau pentru că are conștiința vanitoasă a unei vocații - false. Spune Gide că bunele sentimente nu sunt de ajuns pentru a face artă. Nici veleitățile. Naivul la care ne gândim este un profesionist cu o conștiință artistică autentică și irezistibilă. Putem spune oare despre Rousseau, care prepara pe paleta sa douăzeci și două de tonuri de verde, că este un amator? Aceeași problemă se poate pune în cazul unor mari artiști oricum incontestabili. Fostul agent de bursă și pictorul de duminică Gauguin e cumva neprofesionist? Dar doctorul Țuculescu? E ca și cum i-am reproșa lui Saint-Exupéry că a fost aviator lui Marc-Aureliu că a fost împărat. Orice creator care impune o operă și ca atare o viziune și un stil este un profesionist; nu poate fi conceput fără o solidă cultură profesională. Ce importanța are cum și unde și-a dobândit-o, în academii sau cucerindu-și-o empiric, inventând-o, descoperind America pe contul lui, de la un tablou la altul. Altminteri, riscăm să falsificăm ierarhiile și să-l punem pe cutare academist pompierist, Louis Lavalley sau Gérôme, înaintea lui Rousseau. Artă înseamnă și cucerirea mijloacelor ei de exprimare. Putem concepe cântecul unui mut oricât de sublim ar suna în închipuirea lui muzicală? Când auzim că un artist creează precum pasărea cântă, e bine să zâmbim. Existau în codrii Ucrainei niște privighetori vestite pentru frumusețea cântecului lor. S-a observat, la un moment dat, că nu mai cântă atât de frumos și cercetătorii s-au întrebat de ce. Explicația era simplă: păsărarilor prindeau cântărețele cele mai bune, iar generațiile noi de privighetori nu mai aveau de la cine să învețe. Nici artistul naiv nu-i străin, desigur, de un anumit context artistic, de un climat pe care nu poate să-l ignore, de arta populară sau cultă în mijlocul căreia trăiește sau ajunge s-o cunoască. Pentru naivii iugoslavi, de pildă, așa cum notează Nebojă a Tomasevic,

unul dintre cei mai avizați cercetători ai acestui domeniu, arta populară constituie un izvor încă deosebit de viu, un sistem de referințe de care analiza trebuie să țină seama.

Este foarte interesant, pe de altă parte, un anumit tip de reacție la arta cultă, așa cum se vedește dintr-o mărturisire a lui Josip Generalic. Întrebat fiind de un critic dacă a fost vreodată într-un muzeu, acesta, care vizitase Luvrul, i-a răspuns: *„Dar niciun pictor nu m-a interesat în mod special (...) Totuși anumite detalii m-au frapat foarte tare. Vreau să spun că nu-mi aduc aminte de niște pictori, dar-mi-amintesc foarte bine, dimpotrivă, de un picior pe iarba, de un colț de peisaj în spatele unei figuri. Nu-mi amintesc nici măcar tablourile, dar de aceste detalii, da”*. În acest sens, Marshall McLuhan relatează, în *Galaxia Gutenberg* un fapt foarte semnificativ, comunicat de profesorul John Wilson, de la Institutul de studii africane din Londra, în fața membrilor unei comunități africane, un inspector sanitar a rulat, foarte lent, un film privind secarea bălților, strângerea cutiilor goale de conserve etc. Întrebându-i ce au văzut, aceștia au răspuns: *„puiul de găină”*. Realizatorii au trebuit să examineze foarte atent tot filmul pentru a descoperi apariția, timp de o secundă, a puiului de care habar n-aveau; În schimb, privitorii nu sesizaseră nimic din ceea ce ar fi *trebuit să vadă*. Real, pentru ei, era doar puiul cu pricina. Tot astfel, aceeași privire inocentă va descifra și selecta din realitatea imediată doar elementele la care aderă simpatetic sensibilitatea sa, și peste care altă privire poate trece fără să le observe. Și le va transplanta în tablou potențate de simpatia sa comunicativă.

Odată ajunși aci, se iscă întrebarea: impune artistul naiv un stil individual, sau se integrează cu o participare infinitezimală și anonimă într-un stil colectiv, precum artistul popular? Simpla comparare a operelor ar fi un

răspuns suficient, dacă totuși această confuzie între arta naivă și cea populară nu s-ar produce cu destulă frecvență. Există, desigur, grupări de artă naivă în care se decelează trăsături colective. Dar aceasta se întâmplă și în arta cultă și nimeni nu confundă un Renoir din perioada Argenteuil cu un Monet din aceeași perioadă. Există, de asemenea, înrudiri între naivul american și cel iugoslav, de pildă, în primul rând, de structură psihică, chiar dacă aparțin unor climate diferite. Există, în sfârșit, înrudirea ce decurge dintr-un simț comun al formei în viziune, simț îndreptat spre structurile simplificate. Această caracteristică deschide însă o controversă: este vorba de simplificări deliberate sau pur și simplu de o penurie specifică și generală a mijloacelor, așa cum afirmă René Huyghe? Trecând peste faptul că René Huyghe pune trăsura de egalitate între arta naivilor și cea a primitivilor, ceea ce ni se pare inexact, căci primitivul nu are conștiința săvârșirii unui act *estetic*, în timp ce naivul are cel puțin un rudiment de crez estetic, credem că răspunsul la ipoteza: penurie sau elaborare? trebuie văzut de la caz la caz. Dacă vom pune alături, de pildă, o schiță a lui Rousseau și tabloul definitiv, elaborarea apare evidentă. În aceeași ordine de idei, tot atât de riscantă este confuzia dintre stângăcia de meșteșug și licență, pentru că, așa cum acceptăm licența voită a poetului, trebuie s-o acceptăm și pe cea a pictorului. N-a putut să facă altfel, sau a vrut să facă așa? Cutare greșală este greșală în raport cu ce canon de neîncălcă? La artistul cult, voința încălcării se comentează ca o cucerire stilistică. Fără asemenea „*încălcări*” întreaga omenire de-a lungul mileniilor s-ar mulțumi cu o singură operă „totală” care ar reproduce-o la infinit. Este adevărat că laboratorul naivului e mai puțin cunoscut. Revenind însă la exemplul lui Rousseau, pentru că este acum o autoritate necontestată, se vedește că nu

există neapărat incompatibilitate între conștiința de naiv și calitatea de naiv. Același Josip Generalic poate să-și examineze critic pictura fără a și-o denatura. „*Academia, spune el, fără a subestima câtufi de puțin rolul ei pedagogic, ar fi putut să mă tulbure fi să mă depărteze de adevăratele mele preocupări picturale. Urmărilor ar fi fost, cred, rele: un pictor academist în plus, descumpănit fi de prisos, în rândurile proletariatului anonim al picturii. De ce să caut altceva peste ceea ce mă umplea fi mă mulțumea deja ca pictor?*” Cei care îi puneau la îndoială sinceritatea și buna-credință, care pretindeau că mimează naivitatea, sunt aceiași care comunicau veninos că este proprietarul unui Mercedes. Iată ce înseamnă a confunda inocent planurile. Dar trăsăturile de rudenie se sfârșesc acolo unde începe alegerea și organizarea materiei în tablou, cu alte cuvinte, primele elemente după care putem judeca personalizările voinței de formă din care se naște stilul individual, acel ceva complex, recognoscibil și neconfundabil care îl va deosebi pe Generaliétatâl de Generalic-fiul, pe Rabuzin de Veöenaj, și așa mai departe. Desigur că judecata critică nu va ocoli toate celelalte criterii care intră în joc în mod general și obiectiv atunci când considerăm opera oricărui artist, fie cult, fie naiv, din perspectiva exigențelor pe care le impune Arta adevărată, și nu acordă circumstanțe atenuante non-talentului doar pentru că este bine intenționat.

FENOMENUL

ROUSSEAU

Pictorul viitorului

Cu Henri Rousseau, supranumit *Vameșul*, nu abordăm numai un pictor ci o întreagă problemă complicată și contradictorie, care a alimentat numeroase comentarii în istoricul ei, de la contestarea totală la admirația totală. Aceleași pânze care stârneau ilaritatea

contemporanilor săi, prea înrobiți unei optici conformiste și canonice, ating astăzi cote amețitoare la bursa valorilor artistice. Caracteristici care, altă dată, suscitau acerbe critici s-au convertit în inestimabile calități stilistice justificând, împlinind megalomania inocentă a umilului vameș - o megalomanie autodefensivă la origine, desigur, și devenită cu timpul credință de nezdruncinat, pe măsură ce insistența sa inflexibilă a înduplecat bunăvoințele. Întâi pe aceea a „confraților” pictori care descopereau la amatorul neinstruit unele intuiții de meșteșug surprinzătoare; apoi pe aceea a oamenilor de litere care vedeau în acest personaj insolit un excelent motiv de legendă pitorească pe care s-au amuzat să brodeze. Încununarea supremă a interesului ambiguu de care s-a bucurat Vameșul Rousseau în timpul vieții sale, momentul său de glorie, a fost faimosul banchet organizat de Picasso în 1908. Spectacolul trebuie să fi fost savuros, și descrierea lui, destul de controversată uneori în amănuntele ei, umple o pagină plină de culoare în istoria atât de colorată a boemei artistice pariziene din prima jumătate a secolului nostru. Să ni-l închipuim, din câteva relatări: „

Atelierul lui Picasso de la Bateau-Lavoir, unde a avut loc, un soi de hangar de scânduri și bârne, fusese împodobit sărbătorește cu ghirlande, jerbe de frunze și lampioane; pe pereți, câteva măști africane și, la loc de cinste, portretul Yadvigăi (domnișoara M.) pictat de Rousseau. Un scaun cocoțat pe o ladă avea să fie tronul sărbătoritului. Deasupra, pe o banderolă, scris cu litere grase *Cinste lui Rousseau*. Masa ospățului era o simplă scândură lată pusă pe căpriori. Azon, birtașul casei, împrumutase vesela, tacâmurile grosolane de cositor și scaunele. Printre numeroșii participanți figurau Apollinaire și iubita sa Marie Laurencin, poetul Max Jacob, Braque,

Maurice Raynal, criticul de artă, Fernande Olivier, pe atunci iubita lui Picasso precum și trei amatori și colecționari de artă sosiți din New York, Hamburg și San Francisco. O orgă electrică scălda în valuri de sunete false atmosfera plină de însuflețire. Apariția lui Rousseau, cu pălărie moale de fetru, baston în mână stângă și vioara în dreapta, potoli brusc rumoarea. Văzând sala pregătită și toată lumea adunată pentru cinstirea lui, bătrânul Vameș, care era însoțit de Apollinaire, se luminează la față. La ora nouă urma să se servească cina. Abia după două ore de așteptare zadarnică organizatorii își dădură seama că mâncarea fusese comandată de fapt pentru a doua zi la prânz. Improvizară atunci la repezeală o cină cu orezul gătit de Fernande după o rețetă spaniolă și cu ce mai găsiră prin prăvăliile și cofetăriile din cartier. După cina generos stropită cu băutură, Rousseau cântă la vioară o compoziție proprie intitulată *Clopotel* după care, lumea vrând să și danseze, execută o altă compoziție de-a sa, valsul *Clémence*. Cu toții se distrau de minune, iar sărbătoritul părea că nici nu simte stropii de ceară fierbinte care îi picurau dintr-un lampion pe creștet, împodobindu-l cu un soi de tichiuță caraghioasă. Era fericit. Apollinaire rosti apoi poemul improvizat cu acest prilej;

„*Îți amintești, Rousseau, peisajul aztec...*”, după care, în hărmălaia generală, Rousseau bâlbâi și el un toast. Într-un târziu căzu într-o dulce toropeală din care mai tresărea în răstimpuri pentru a privi mulțumit în jur. În zori, fu dus acasă cu birja...

Nu-i nevoie de un prea mare efort de imaginație pentru a realiza tot burlescul acestei sărbători, și acel amestec de superioritate binevoitor amuzată, de înduioșată ironie cu care era privit și acceptat eroul ei, și ne îndoim ca vreunul dintre contemporanii săi, fiecare cu exigențele

propriei sale vanități, desigur mult mai importante, să fi mizat prea mult pe destinul postum al lui Rousseau. Poate că puțini ar mai recunoaște astăzi, presupunând întrebarea posibilă, că în Rousseau vedeau mai degrabă un personaj pitoresc decât un artist, căci e omenesc să nu ne placă să fi greșit în trecut și să mai retușăm un pic acest trecut în luminile adevărate de prezent. Astăzi, esteticienii au lansat cu multă voluptate o noțiune nouă, *kitschul*, înglobând în sfera ei o seamă de produse subartistice sau insolite, nu lipsite însă de savoare prin însuși modul în care contravin principiilor – sau dogmelor – estetice curente, la care skit raportate spontan. Și contravin fie prin prost gust calificat, fie prin extravaganță. Termenul face furori; kitschul e studiat ca fenomen paraesthetic în savante opuri. Rafinați superesteți îl și cultivă și-l colecționează. De fapt, un fenomen vechi a fost clasificat și a dobândit acum un nume. Cu mult înainte, fără s-o știe și cu o frenezie „goșistă”, am zice noi azi, Rimbaud delimita sfera kitschului când declara: „... mi se păreau jalnice celebritățile picturii și ale poeziei moderne. îmi plăceau picturile idioate, imagini puse deasupra ușilor, decoruri, cortine de bilei, ilustrații populare; literatura demodată, latineasca țârcovnicilor, cărțile cu ortografia stâlcită, romanțurile bunicilor, basmele cu zâne, cărțiuliile copilăriei, vechile librete de operă, refrenele nătângi, ritmurile naive” (Un anotimp în infern). Bietul Courteline, cumpărind pentru al său „muvțeu cu orori” așa-numitul portret al lui Pierre Loti, de Rousseau, s-a compromis iremediabil în ochii amatorilor subtili de artă și trece drept un spirit obtuz, lipsit de intuiția geniului. Ar fi de știut câți din cei care îl judecă astăzi n-ar fi râs atunci. Și⁴⁴-i greu de

44 Astăzi, interesul lui Apollinaire pentru Rousseau a devenit aproape legendar și orice comentariu asociază spontan numele celor doi artiști, spre gloria mării intuiții a celui dintâi. Dar entuziasmul poetului nu era

crezut că estetizantul Remy de Gourmont, când publica în „HYmagier” *„imagini și studii privind imaginile și imagierii vechi și noi”*, și printre acestea, litografia tabloului Războiul, privea arta Vameșului altfel decât ca o formă insolită de pitoresc. Contemporani mai simpliști 11 respingeau cu infatuată vehemență, ca, de pildă, un cutare critic de artă, care declara ritos: *„Se pare că Henri Rousseau este foarte prețuit în Germania și în Rusia. Tot ce se poate. Dar noi suntem în Franța și, din fericire, francezi”*. În ⁴⁵fond, pentru cei din vremea lui, Henri Rousseau nu era mai mult decât un autor de picturi kitsch, ridicol pentru unii interesant ca orice curiozitate pentru alții, îndrăgit pentru bonomia și candoarea lui, înduioșător prin perseverența cu care se închipuia artist. Dar nu vedeau în el un artist. Impresioniștii, postimpresioniștii erau judecați ca eretici; nu li se contesta însă profesionismul. Lui Rousseau îi era refuzat. I se

chiar atât de total judecînd după cele scrise atunci: „Exposiția d-lui Rousseau este emoționanta fi halite totodată. nicest autodidact are calități naturale de netăgăduit, fi Gauguin admira, se pare, negrurile lui Rousseau. Dar, pe de altă parte, Vamefu\ este prea lipsit de cultură generală. Nu te poți abandona ingenuității sale. Prea se simte ceea ce este riscant în ea fi chiar ridicol. Henri Rousseau nu ftie nici ce vrea, nici încotro merge (.. .) Rousseau n-ar trebui să fie decît un artizan.”¹ Sînt rînduri scrise în 1908, în « La Revue des Lettres et des Arts »* (ap. H. Certigny).

45În ceea ce privește părerea exactă a lui Jarry, doar milostivă, cităm de asemenea propriile lui cuvinte, publicate în La Revue Blanche din 15 aprilie 1902 : . . Cît de puternici sînt acești oatneni,

scrie aceasta din urmă (n-am spus deloc : numai abili) ! Or, iată, tn preajmă, inexperții, ignoranții, care pictează, cu atât a candoare fi dorință, aceste înduiofătoare orori, pentru care un fcolar ar rofi l Iată-l pe Henri Rousseau, legendarul, maestrul: dacă ar avea talent de pictor fi dacă ar fti să desenele, ingenuitatea sa fi ardoarea sa ar face din el un om de geniu” (ap. H. Certigny).

Citat fără nume de Antonina Vallentin în monografia Picasso.

recunoșteau cel mult unele străfulgerări: negrurile sale inimitabile, remarcate, zice-se, de Gauguin; sau o oarecare înrudire cu primitivii europeni, ce⁴⁶ea ce, atunci, nu era tocmai un compliment, sau cu animalierii din miniaturile persane. I T⁴⁷rimiterile mergeau și mai departe până la artiști din caverne. Și⁴⁸ cine poate vedea o marcă de apreciere în faptul că la Salonul din 1888, Degas, agasat de un pisălog, arunca arătând la întâmplare o pânză, tocmai pe Rousseau: „De ce n-ar fi ăsta pictorul viitorului?”

Poate că singurii care au crezut din capul locului, cu nestrămutată convingere, în geniul lui Rousseau au fost, în primul rând, generosul Wilhelm Unde, și, cu mult discernământ de profesionist, pictorul italian Ardengo Soffici. Unde și-a dat seama exact că opera Vameșului este un miracol artistic născut în afara aceluia proces dialectic în sânul căruia se dezvoltă stilurile istorice ale artei, îl numără și pe el printre acei *pictori cu inimă sfântă*, pe care i-a celebrat. De fapt, este primul și cel care deschide oficial în istoria artei capitolul picturii naive, asigurându-i drept de cetate alături de cea cultă.

Între kitsch și Graal

Față de stilurile istorice, arta naivă constituie un

46 „Printre alții ar trebui să vorbim mai ales de dl. Henri Rousseau, a iărui naivitate îndârjită ajunge la un fel de stil fi-a cărui simă plitate, ingenuă, îndărătnică, are meritul de-a te face să gîndești, fără alt raport decît bunavoința (sic/) la unele opere primitive. Stîngăcia sa înduioșătoare . . etc. (Tadée Natanson, în La Revue Blanche 15 iunie 1897).

47 „ În Lupta leului cu antilopa de dl. Rousseau, vedem o veche temă orientală care a trecut de la chaldeenii la persani și pe care la noi Evul Mediu n-a ignorat-o . . (Fourcaud, în Le Gaulois, 17 octombrie 1905).

48 .. cerul l-a hărăzit cu o mentalitate specială, cea a artiștilor primitivi care desenau capete de cimbriu pe pereții cavelnelor. Să dorim să nu facă fcoala_y dar să recunoaștem loialitatea sa și de asemenea un simț al culorii pure cit se poate de meritoriu .. “ (L'Événement, 18 octombrie 1905).

fenomen de ruptură și o noutate. Desigur că a fost practică dintotdeauna, la periferia artei, culte, ignorată de aceasta, sau confundându-se cu arta populară. Rousseau, prin talentul său de excepție, dar și datorită unui anumit climat artistic, este primul care răzbate din anonim și obține consacrarea, a sa și-a unui gen care a proliferat vertiginos, s-a industrializat pe alocuri și, mai mult, a contaminat arta cultă uneori. Artiști școliți mimează stângăcia naivului. Este o modă. Dar nu aceștia reușesc să convingă, iar încercările lor atestă doar un impas. Al epocii. Același, care, pe alt canal, duce la diversele maniérisme cu cele mai diverse pretenții teoretice. Eșec, în primul caz, pentru că cea dintâi condiție de-a face artă naivă este, poate, aceea de-a nu dori acest lucru. Se cere pentru asta o anumită calitate spirituală, amestec de candoare, simplitate și sentimentalism (*nu sensibilerie*). Cel care s-a bucurat de viziunea Graalului – potirul în care, spune legenda, Iosif din Arimateea adunase sânge din rana lui Iisus – n-a fost preaiscusitul Arthur, ci fericitul Parsifal. „*Fericit Rousseau!*” exclama un critic (L. de Beaumont) în fața pânzelor sale. Și Rousseau era într-adevăr un fericit în sensul biblic.

Că arta naivă purcede din sfera kitschului este o ipoteză pe care o propunem. Admirăm în acest gen tocmai inadvertențele în raport cu ceea ce este legiferat artistic. Inadvertențe nedeliberate, căci pentru naiv, model și aspirație este arta consacrată. Dacă admitem că frumosul ideal clasic poate degenera în academism – tot kitsch: dar savant! care nu denaturează formele ci substanța lor intrinsecă și ideală –, de ce n-am admite posibilitatea kitschului de-a se sublimiza în artă autentică atunci când lipsa unei sistematice instruct! * artistice nu poate ucide o mare forță instinctivă de creație, ajungându-se astfel, paradoxal, ca tocmai „defectele” să nască și să

impună noi forme stilistice? Cu atât mai mult cu cât drumul invers există: făcători de artă naivă care eşuează în kitsch.

Idealul lui Rousseau, chiar dacă domnul Clément îl îndemna să fie naiv, a fost arta academistă, cea a domnului Clément, a lui Bouguereau şi-a celorlalţi. Pe aceştia îi admira, râvnea să-i egaleze, şi a devenit Rousseau, depăşindu-i tocmai prin ceea ce îl deosebeşte de ei, şi, faţă de ei, 11 complexa.

Extraculturală şi eterogenă, arta naivă este foarte greu de delimitat. Artă naiva fac şi copiii şi nebunii; există artiştii naivi complet izolaţi între ei şi străini de mişcarea artistică oficială, alţii la marginea artei culte şi mimând-o; există în sfârşit adevărate şcoli constituite, precum cea a naivilor iugoslavi. În aceeaşi sferă socotim că se includ şi producţiile unor amatori consecvenţi sau accidentali, din cele mai diverse medii, reunite de Jean Dubuffet, începând din 1945, în aşa-numita *artă brută*. Cu ce criterii poate fi abordată arta naivă e dificil de stabilit fără riscul contradicţiei. Unul ar fi profesionismul.

Desenul unui copil este artă naivă, dar copilul nu-i profesionist ci creator spontan. Ca şi nebunul. „*Simţim totuşi –*, spune Malraux, *că dacă un copil este deseori artist, nu-i însă un artist. Căci talentul său îl stăpâneşte, iar el nu-l stăpâneşte. Activitatea lui e deosebită de cea a artistului prin aceea că artistul înţelege să nu piardă nimic, ceea ce copilul nu caută niciodată...* Copilul acceptă aşadar lumea, receptiv la miracolul ei, şi-o reprezintă, dar supunându-i-se. „*Or, arta nu înseamnă visuri*, continua tot Malraux, *ci stăpânirea visurilor* Un artist îşi stăpâneşte deci visurile şi le stăpâneşte dându-le o formă individuală, coerentă şi neconfundabilă, creându-şi astfel un stil. Or, stil înseamnă elaborare, şi se poate spune că ceea ce deosebeşte un naivamator de un naiv-profesionist este

faptul că opera celui din urmă e rodul unei elaborări, ceea ce presupune conștiința unor mijloace în scopul afirmării unei viziuni personale și recognoscibile în care vom descoperi stilul său. „*Se spune, afirmă Rousseau, că opera mea nu aparține acestui secol. Veți înțelege foarte bine că nu mai pot să-mi schimb maniera, care este rezultatul unei munci îndârjite*

Și-i destul să punem alături schițele pregătitoare ale tablourilor sale și tabloul încheiat, pentru a realiza procesul de elaborare la care le supune artistul pentru a-și impune *maniera*.

În general, ceea ce seduce în arta naivului, la Rousseau în speță, este marea capacitate de transfigurare a realului în imagini de miracol. Ceea ce frappează la mai toți naivii este un sentiment feeric al lumii. Să opereze aici, prin mijlocirea artei, o nevoie obscură de compensare, prin viziunea pe care și-o oferă, a unui Eden cathartic? Poate că da, dacă ne gândim că cei mai mulți artiști naivi sunt niște umili încercați de vitregiile existenței; poate că da, și în cazul Vameșului, dacă ne gândim la tot sordidul vieții sale. Ne limităm însă la constatarea unei trăsături unificatoare, evitând riscul speculațiilor de ordin psihologic.

S-a acreditat în terminologia criticii noțiunea de *realism magic*, pusă în circulație de Franz Roh, în 1925. Inițial, în legătură cu orientarea stilistică postimpresionistă a *Noii Obiectivități* (*Neue Sachlichkeit*). Sfera noțiunii s-a extins, înțelegându-se prin realism magic o ieșire din temporal, visul unui paradis pierdut în care realitatea comună își recâștigă încărcătura de miracol. Realism magic am spune și în cazul naivilor în general, al lui Rousseau în mod special, căci nimic mai real, mai terestru decât temele sale. Dar prin el, acest real se preschimbă în altă realitate. Teme banale, vulgare și mic-burgheze în sine, dobândesc un inefabil farmec poetic,

devin poezie în acea zonă teoretică și ideală a Artei în care Poezia însumează toate celelalte arte.

Și tocmai de poezie începe să se depărteze arta epocii sale. O mai regăsim la impresioniști: viguroasă, îmbătătoare, senzuală, îndrăgostită de imanență, dar tocmai din acest motiv îndiguind reveriile imaginației. Încă îndrăgostiți de realitatea imediată, ei vor s-o transpună, influențați de doctrinarii naturalismului literar, în clipa ei imperceptibilă ochiului obișnuit, și fugară. *Nuferii* lui Monet, care prefigurează arta abstractă, sunt admirabili prin picturalitatea lor, dar cu *nuferii* lui Rousseau poți împodobi închipuitul paradis din zilele Genezei.

Nu lipsește un oarecare fior poetic nici în pictura simbolistă, ale cărei veleități metafizice o situează la polul opus imanentismului impersioniștilor, „*paradiți ai obiectului*” cum îi numește Odilon Redon. „*Toată originalitatea mea, spune tot Redon, constă în a face să trăiască omeneste fapte neverosimile, punând, pe cât cu putință, logica vizibilului în slujba invizibilului*” Dar tocmai această deliberare teoretică minează poezia cu artificiile intelectualismului.

Efortul postimpresioniștilor de a reapropia pictura de real este tot o *cosa mentale*. Prea cerebrali, ei distrug aceea fuziune dintre afectivitate și intelect ce trebuie să guverneze, în ideal, marea artă – o fuziune în care, folosind o fericită exprimare a lui Jean Grenier, *sentimentele devin idei profunde*. Ambiția lui Cézanne de a-l reface pe Poussin după natură îi înfrânează până-ntr-atât romantismul temperamental, încât îl duce la un lirism calculat și rece. Este un pictor parnasian. Progresiv, scientismul secolului se infiltrează în artă. Seurat, Signac vor să aplice în pictură teoriile fizicienilor (Chevreul, Sutter, Rood). Căutările tehnice amenință sufletul picturii, căci iscusința tinde să înlocuiască sentimentul. Artiștii devin teoreticieni.

Un dimon heraclitic pare să ațâțe meru o nestăvilită frenezie novatoare. Consecința inevitabilă este o suprasaturate de intelectualism și, printr-un joc firesc de echilibrări dialectice, nevoia de a-l nega. Gauguin o face însă tot din perspectiva intelectului; Rousseau, precum Parsifal, printr-un fel de iluminare, ce n-are nimic volitiv. El restituie pictura Poeziei, chiar dacă uneori, din exces sentimentalist, pictează doar romane. Dar din ce se naște vraja și marea sinceritate a lirismului său, forță de convingere care te integrează nemijlocit în lumea lui feerică? Marea lui ispititoare este tot natura, aceeași de care străluciții săi contemporani se apropie și ei. Dar cu înverșunare de luptători. Între ei și natură este prezent întotdeauna propriul lor orgoliu demiurgic. Vor s-o stăpânească și s-o reorganizeze, și voința de posesie naște mereu distanță, în timp ce naivul Vameș se apropie de ea cu umilință. Vrea numai s-o „*redea*”. Și natura* generoasă, îi dezvăluie una din infinitele ci fețe, cea pe care el însuși o poartă în inima lui iubitoare.

Pa un drum deschis

Cu carnea întristată în fața cărților, citite toate, Mallarmé visa o „exotică naturăbeția păsărilor între marea neștiută și ceruri, și-și cântă visul în poemul Briză marină. O nevoie imperioasă de evadare obsedează imaginația poeților în amurgul obosit al celui de-al XIX-lea secol. Poate că undeva mai există, totuși, lenevoasele insule evocate de Baudelaire, unde natura dăruiește arbori ciudați și fructe savuroase! Cu condiția să ai energia să le cauți. Altminteri, artistul e condamnat la ofilire în clima rarefiată a estetismului decadentist, artificial, excentric și nevrozat, asemenea lui Des Esseintes, eroul lui Huysmans din „A Rebours Rimbaud găsește energia de-a evada, renunțând. pentru aventură la însăși vocația sa de artist: „Părăsesc Europa. Aerul marin îmi va arde plămânii; clime

pierdute mă vor tăbăci". Pictori și scriitori, mai târziu, în prima jumătate a secolului nostru, vor găsi în evadarea spre alte orizonturi și primitivism posibilitatea unei revitalizări, și-o vor teoretiza.

Ispita exoticului e mai veche. Altfel nuanțată în secolul al XVIII-lea, sau în prima jumătate a celui de-al XIX-lea, la Delacroix, de pildă. Călătoria este. Încă divertisment al curiozității. Pentru Gauguin, a devenit refugiu și salvare și înseamnă refuz total al civilizației europene. *„De-ar veni odată îtiua... când mă voi abandona pădurilor de pe o insulă în Oceania, pentru a trăi acolo extazul, pacea și artascrie el într-o scrisoare către soția sa. Până atunci, descoperă în Bretania, la Pont-Aven, frumusețea simplă și patetică a răstignirilor cioplite de aspre mâini țărănești. Aici găsește „sălbaticul” și „primitivul” pe care le opune „grecescului”, „marea eroare”, oricât poate fi de frumos acesta” și recomandă: „Să-i aveți totdeauna în fața voastră pe persani, pe cambodgieni și un pic egiptienescul Ei. Gauguin respinge grecescul privindu-i întristat de generarea în kitsch academist, și caută o spiritualitate pe care n-o mai poate afla într-o Europă vlăguită sufletește. În lumea barbară descoperă izvoarele reintineritoare ale primitivismului. Interesul pentru primitiv înfloarește. Exista deja; întâi apăruseră piese răzlețe de artă primitivă, mai demult, dar nu primate ca artă ci ca simple ciudățenii exotice. Apoi se constituie preocuparea științifică, organizată, a etnologilor; se înființează muzee de obiecte primitive. O curiozitate intelectuală în determinarea căreia expansiunea colonialistă joacă un rol, dar care, sub anumite manifestări, constituie și un simptom de mentalitate barochistă într-un moment de sațietate intelectuală și de criză spirituală. Ca pe vremurile barocului târziu, drăcoveniile adunate în odăile cu*

minunății (Wunderkammern) ale excentricului Rudolf al II-lea, la Hradöany.

Primitivul nu este depistat numai pe alte meridiane, ci și în interior, în arta populară și în diverse producții extra-artistice, seducătoare prin insolitul lor. În sfera acestui interes se cantonează desigur intenția amintită a lui Remy de Gourmont. Acest interes minează mentalitatea excesiv conservatoare, creează acea deschidere necesară și climatul prielnic tolerării și mai târziu acceptării lui Rousseau. Fără această circumstanță, ieșirea lui din anonimat, cu toate tribulațiile implicate, n-ar fi fost posibilă. Aceeași deschidere care netezește drumul înțelegerii sale călăuzește însăși vocația sa. Produs al unei mode, Rousseau se va hrăni el însuși, ca artist, cu această modă. Ea răspunde unei propensiuni lăuntrice, și-o împlinește. În schimb el o va sublimiza și va prelungi în artă ceea ce, ca simplă modă, era oricum hărăzit efemerului. Întâmplările fabuloase auzite la regiment de la camarazii săi întorși din nefericita expediție în Mexic vor fi fost aruncat în sufletul tânărului provincial visător primele seminte ale farmecului exotic în imagini de jungle mirifice pline de fascinante primejdii.

Spectacolele oferite de pavilioanele exotice, cu reconstituiri de sate anamite și arabe, contemplate îndelung la Expoziția Universală de la Paris, în 1889, produc o puternică impresie asupra lui, reînviind, probabil, amintirea povestirilor auzite la regiment și pe care o va transpune numaidecât într-un vodevil: *O vizită la Expoziția din 1889*. Din 1891, doi ani mai târziu, datează prima sa pânză cu o scenă de junglă: *Surprins*. Este un pas. Cu timpul, această temă va reveni tot mai frecvent, obsedantă. Pretându-se la joaca amicilor literați, va încuraja legenda în care îl vor învălui, se va identifica, nițel mucalit, nițel convins, cu viteazul soldat Rousseau hălăduind prin jungla,

mexicană.

Un anarhist

Pe data de 1 decembrie 1863, un furier al regimentului 51 infanterie din Angers notează în fișa recrutului Henri Rousseau: *„Înălțime: lui 65. Fa fa: ovala. Ochi: negri. Nas: potrivit. Gură: potrivită. Barbie: rotundă. Păr și sprâncene: castaniu închis. Semne particulare: urechea stângă tăiată în decembrie 1907, numitul Henri Rousseau, amestecat din prea marea lui naivitate într-o escrocherie cu cecuri fără acoperire, este descris într-un raport al poliției precum urmează: „În vârstă de 63 de ani, dar nepărănd în realitate decât de 50 până la 54. Statură mijlocie, 1 m 65 aproximativ, corpolență normală, părul castaniu închis și foarte încărunțit, mustață destul de stufoasă și nu prea lungă, castaniu închis, așijderi foarte încărunțită, figură obișnuită, tenul palid cu câteva pete roșietice, ochii puțin înfundați, umbla cu capul înainte, înfățișarea unui om bolnăvicios; comportări obișnuite, poartă părul scurt în prezent în timp ce pe vremuri îl purta lung”*.

Cei patruzeci și patru de ani închiși între aceste două fișe signaletice conțin existența unui om și a unui artist. Asupra omului vom zăbovi întâi, pentru a înțelege mai bine artistul, căci nu putem concepe ruptură între unul și altul, ci unitate dialectică legată prin nenumărate fire mai evidente sau mai ascunse, și care, în cazul privilegiat al artistului, face din creație prelungirea sublimă a omului. Uneori, într-un contrast atât de frapant, încât asocierea imediată între omul cunoscut și artist pare neverosimilă. Ce distanță, mai ales în cazul Vameșului, între existența de-o banalitate ucigătoare și fastul misterios și feeric al tablourilor sale! Și ne întrebăm atunci în mod firesc dacă nu cumva, precum spuneam, opera nu îndeplinește o funcție compensatoare, dacă nu este răscumpărarea

frustrațiilor trăite de om, cu atât mai mult în cazul lui Rousseau, artist prin excelență liric.

Tot ce se adună în viața lui exterioară este cumplit de cenușiu și de neîmplinit, mereu îndoliat de pierderea ființelor celor mai dragi inimii sale. Întâi, rând pe rând șase copii din șapte câți avea⁴⁹, apoi prima lui soție, Clémence, „... biata mea soție, cum va scrie el însuși, care a părăsit acest pământ atât de aspru pentru unii, după douăzeci de ani de uniune pură și sacră, netrăind decât unul pentru altul, chiar cum spuneau părinții noștri, astfel ne audeam reciproc fericire. Ah! da, acești douăzeci de ani au fost fericirea vieții mele...”. Ti urmează, mai târziu, cea de-a doua soție, Joséphine. Către sfârșitul vieții, se îndrăgostește de Léonie V., o domnișoară tomnatică de cincizeci și patru de primăveri, „sinistra Léonie”, cum o numeau prietenii săi, și față de care nutrește zadarnice speranțe matrimoniale... Tatăl ⁵⁰domnișoarei, pe care

49 Henri Certigny, în admirabila reconstituire a biografiei lui Rousseau, pe care am consultat-o cu mult folos, notează o mică eroare pe care o face chiar Rousseau când afirma acest lucru într-o scrisoare către judecătorul de instrucție: în realitate îi muriseră cinci copii, nu șase.

50c are nu rodește nu-i folositoare». Așadar noi trebuie să procreăm, dar la vârsta noastră n-avem ce ne teme din pricina asta. Dciy tu una mă faci să sufăr mult, căci din fericire eu ?nă simt încă în putere. Să ne unim. și vei vedea dacă sini incapabil să te servesc. Din partea ta, să nu fii aiit de rece cu mine, nu-mi sftșia inima când mă apropii sa te mingiyy tu fiind ursuză și tterăsp unwind avansurilor mele de cit cu părere de rău și vâicăreli. Și de ce te porji așa cu mine; de vreme ce ne cunoaștem in a cer. stă privință, de vreme ce ne iubim . . . înțelege că ai putea fi liniștită î.i interior id nostru, să nu mai umbli la alții să fii adorată, răsfățată de Henri al tău care te iubește atât. De ce încă o dată să r.e prilejuim atât a suferință, atâtea reproșuri neîntemeiate, de ce să trăim o șa despărțiți (...) Astfel am mai fi putut petrece mii ne împreună o duminică plăcută, fericiți, nespuse de fericiți, si bitte! nuy în had bucuriei din inimile noastre; vom avea parte de tristețe, in loc să ne plimbăm, să respirăm aerul curai de cîmp, amndoi împreună

Rousseau, deși sărac, o copleșește cu daruri, nu ved» în el un ginere serios. Din acest moment al vieții sale datează faimoasa întâmplare povestită de Ambroise Vollard, când Vameșul îi cere un certificat de artist pe care să i-l prezinte tatălui amarnic. Fără să-l înduplece, de altminteri.

Nimic pe plan social nu răscumpără tribulațiile sale sentimentale. Ce satisfacție pot aduce douăzeci și doi de ani de funcționareală la Accize, cu o leafă de nimic din care trebuie să-ți plătești și luxul de-a picta, îndatorându-te până peste cap? Condițiile în care trăiește sunt de-a dreptul mizere. Două fotografii de epocă înfățișează maghernița fără apă, fără lumină, din strada Vercingétorix, nr. 3, „*atelierul*” său în așa-numita *Curte a miracolelor*. Întâi strada, veche, îngustă, sordidă, cu case de lemn cu un singur etaj. Pe trotuare, lăzi; la ferestre, rufe care atârână. Apoi, intrarea în atelier: o scară de lemn ce urcă în bezna primului cât direct de pe trotuarul pavat cu pietre cubice. Deasupra cadrului ușii, care lipsește, o mulțime de țevi paralele, cu cine știe ce rosturi. În stânga lui, o nișă cu niște ghivece amărite, iar în dreapta, jos, chiar în zid, o cișmea.

Interiorul în care pictează nu-i cu nimic mai prejos, așa cum îl văzuse poetul Léon-Paul Fargue: *„Odaia care îi slujește drept atelier se află în fundul unui coridor. Fereastra cu perdele murdare se deschide spre un morman de cărbuni. O sobă rotundă cu un burlan care urcă drept în tavan, un soi de laviță care trebuie să fie patul, și rămășițele unui mobilier ponosit pierdut într-o dezordine, într-o jale de om singur. Sub pat se rărește un ceaun de fontă cu tocana gătită luna de portăreasă și care trebuie să-i ajungă toată săptămâna. Ar fi sinistru dacă, pe pereți, drapele uriașey franțuzești și rusești, n-ar fâlfâi bucuria lor de culori. Pe jos, întoarse către perete,*

vom fi despărțiți, departe unul de altul și tu găsești că așa-i bina . . t

câteva pânze. F argue ia una: o față prelungă de femeie tristă, în mărime naturală. Este portretul Clementei, soția Vameșului, «brava lui iubire» moartă de aproape zece ani⁵¹.

Toate încercările de-a ieși din această mizerie sunt sortite eșecului. Zadarnic își încearcă norocul participând la diferite concursuri: pentru decorarea primăriei din Bagnolet, a celei din Vincennes, și, în sfârșit, a sălii de festivități din Asnières; zadarnic oferă primăriei din Laval spre cumpărare, în 1898, tabloul *Țiganca adormită*: „... îl voi lăsa de la 2000 la 1800 de franci căci voi fi fericit ca orașul Eaval să aibă o amintire de la unul dintre copiii săi”.

Pentru a desprinde caracterul și mentalitatea omului care a trăit în aceste condiții, un document edificator și explicit ni se pare a fi unul dintre cele trei vodeviluri pe care le-a scris, pentru că, în felul său, Rousseau este un artist complet, cultivând, pe lângă pictură, muzica și literatura. Piesa la care ne referim se numește *Răzbunarea unei rusoaice orfeline* și însuși titlul este destul de elocvent pentru a ilustra conținutul acestei melodrame foarte Belle-Époque. Caracterul schematic al personajelor construite pe trăsături morale imuabile și opuse, cei buni de-o parte, cei răi de cealaltă (încă n-a apărut Gide ca să pulverizeze caracterele), intriga și deznodământul, în care binele și virtutea triumfă, vădesc optica naiv maniheistă a autorului, străină de nuanțele complicate ale psihologiei abisale. Pe acest maniheism s-a organizat, desigur, unitatea lui morală și acea energie sufletească ce se păstrează vie, fierbinte, până la sfârșitul vieții.

fii ciuda avaniilor vieții, Rousseau nu-și pierde frumoasele trăsături de caracter și, în primul rând, o mare deschidere de plan afectiv. „*Din fericire*, scrie el într-una din suplicațiile sale către judecătorul de instrucție, *iubeam*

51 Descriere dintr-un. articol semnat de Georges Reyer în

totul în jurul meu⁹ pe bună dreptate; de aceea conduita mea n-avea ce să fi reproșeze..." Timid și retras din fire, n-a devenit mizantrop și nu s-a uscat sufletește. La vârsta de șaizeci de ani mai putea suferi din dragoste. Cei care l-au cunoscut nu omit să sublinieze cumsecădenia lui funciară. Din puținul pe care îl are găsește prisosul cu care să-i ajute pe săracii din cartier. Sufletul său nu știe ce e ura: „Eu nu urăsc, eu nu ursăc... îi declară el lui Roch Grey: „În afară de Matisse, care îl înfuria: „Dacă ar fi măcar amasant... Dar e trist, dragul meu, e îngrozitor de urât. Uitet prefer asta⁹ și privea reclama unui parfum din care îi surâdea o mutriță drăgălașă, înfloritoare și nostimă”⁵²

Sociabil dintr-o mare nevoie de comunicare, organiza în atelier serate muzicale cu un program de polci, mazurci, valsuri, la care amicii umili din cartier stăteau cot la cot cu Apollinaire, Marie Laurencin, Georges Duhamel, René Arcors, Jules Romains, Max Jacob, Picasso și alții. Om cu simțul ceremoniei, lansa invitații cam astfel concepute: „D-l Rousseau vă roagă să binevoiți a onora cu prezența domniei-voastre și a vă da concursul la serata strict familială și artiști că, ce va avea loc sâmbătă...” semnat: H. Rousseau, și menționa: „comunicați și prietenilor”.

Marea lui 'naivitate era dublată, firesc de-o credulitate pe măsură. Și Wilhelm Unde și Apollinaire amintesc de povestirea Vameșului care se plângea că la Accize, în timpul serviciului de noapte, îi apărea o fantomă care își bătea joc de el, îi dădea cu tifla și trăgea vânturi puturoase, și pe care degeaba încerca s-o doboare cu focuri de pușcă. Sau o altă întâmplare, tot atât de chisnovată, pe care o relatează Henri Perruchot: „La Accize, Rousseau s-a remarcat prin capacitățile sale limitate... Puțin comunicativ, nefăcând nimănui confidențe, nevorbind prea mult, se bucura de faima de nătărău și, din

⁵² Ap. Henri Certigny.

când în când, colegii săi îi jucau tot soiul de feste pe care le îndura fără să crâcnească și chiar fără să îi dea prea bine seama, pare-se. Astfel, într-o noapte, în hala de vinuri, au cocoțat printre butii un schelet, pe care îl mânuiau trăgând de sfori. Zărind scheletul, Rousseau nici n-a clintit. Părând a socoti prezența lui cât se poate de firească, l-a interpelat fi cu multă amabilitate a mers până la a-l întreba dacă nu-i este sete". Nu știm cât de adevărată este reacția lui, așa cum a trecut în legendă, și dacă nu cumva a fost el mai hâtru decât ceilalți, căci candoarea nu exclude simțul umorului. Și-apoi anecdotele schematizează. Nu-i mai puțin adevărat că blajinul Rousseau are și o fațetă mai feroce. E drept că tot anecdota ne-o relatează. Se spune astfel că în tabloul Războiul, leșul din dreapta, căruia un corb îi ciugulește un ochi probabil, l-ar reprezenta pe jupân Tensorer, bărbatul legal al Josephine! amantul gelos răzbunându-se astfel - tot el - pe soțul indezirabil. Cert este că Gustave Coquiot, care l-a cunoscut pe Rousseau, completează realist o imagine pe care n-am vrea s-o îndulcim convențional: „Este desigur foarte comod să-l vedem astfel, pentru că a pictat tablouri blânde, toate pline de-o candoare angelică. Dar nu acesta-i adevărul; toți care l-au cunoscut foarte bine pe Rousseau au păstrat amintirea unui bonom insuportabil în unele sfle, îl a cărui răutate depășea atunci orice limite! Așa estel și de altfel asta n-are nicio importanță e.

Atâta. neșansă în viață, chiar dacă nu modifică structural un om, nu poate să nu nască în el un justificat sentiment de revoltă, același pe care trebuie să-l vedem, în fond și în feeria operei sale - supremă revanșă.

„... De vreme ce sunt încolțit, îi scrie el lui Apollinaire, trebuie să le dovedesc unor oameni mărginiți, care nu vor să înțeleagă decât tot ce-i rău, și care nu caută decât să lovească în mine, că nu sunt ceea ce gândesc ei.

Am suferit mult în inima mea..." (5

martie 1910). Și într-altă scrisoare, din 11 martie 1910: *"... A.m trimis tabloul meu cel mare, toată lumea îl găsește reușit cred că vei desfășura talentul tău literar și că mă vei răzbuna pentru toate insultele și confrunturile suferite. Știu de la Picasso că faci critică artistică în L'Intransigeant...*

Cum îl răzbuna Apollinaire atunci, s-a văzut. Revolta și-o canalizează și pe plan politic, dar tot la modul sentimental. Pe Robert Delaunay îl încredințează într-o zi foarte confidențial: *"Știi, Robert, eu sunt anarhist"*⁵³. Este iarăși drept că anarhistul Rousseau nu-i lipsit de vanitate socială, îi plac titlurile, jinduiește – și cine să i-o reproșeze 1 – după gloria oficială din care se înfruptau atât de bine ajunșii pictori academiști, idolii săi, ar vrea să fie bogat. Dar asta nu-l împiedică să profeseze opinii revoluționare, este radical-socialist și francmason, dintre cei mărunți, bineînțeles. Contradicția este omenească și nu puțini artiști au profesat-o.

Epilogul acestei vieți de obidit se petrece în singurătatea spitalului, de care se temuse atât de mult. În zadar o imploră pe *"sinistra Léo ale"* să-l viziteze la patul de moarte. Citind relatările celor care au asistat la ultimele clipe de viață ale Vameșului Rousseau, Georges Guilhermet, avocatul care îl apăraseră la proces, povestește: *"În delirul său, rostea, se pare, cuvinte de-o elocvență tragică. Spunea că vede pe Dumnezeu, serafimii, arhanghelii, cetele îngerești. I se părea că aude o mușică cerească, o orchestră divină de viole, harfe, alăute și teorbe. Pleca să picteze stelele, planetele, toată bolta cerului"*.

Șapte persoane, printre care și Signac, îl însoțesc pe

⁵³ Cf. Henri Certigny, Robert Delaunay în JL es lettres françaises, 21 – 28 august 1932.

ultimul drum, la groapa [comună din Bagneux urmând dricul tras de doi cai albi îndoliați cu soluție de hipermanganat. În 1911, Robert Delaunay și domnul Quéval, credincioși prieteni, au transportat rămășițele pământești ale Vameșului Rousseau într-o concesiune pe treizeci de ani. Brâncuși și Ortiz de Zarate vor grava pe mormânt epitaful

*Drăguțule Rousseau, tu ne auzi Noi te salutăm
Delaunay soția lui domnul Quéval și cu mine îngăduie
ca bagajele noastre să treacă nevămuite pe poarta cerului
Noi ți-aâucem pensule culori pârnițe
Pentru ca răgazurile tale sacre în lumina reală
Să le petreci pictând ca și atunci când mi-ai făcut
portretul*

Chipul stelelor.

Donjuanism și magie

„Noi, îi spunea odată Rousseau lui Picasso, *suntem cei doi mari pictori ai epocii, tu în genul egiptian, eu în genul modern*”. Nicio exegeză a Vremeșului nu omite să citeze aceste cuvinte. Nu ne încumetăm să le descifrăm sensul, criptic pentru noi. Artiștii adoră genul sentențios și-l practică deseori cu toată certitudinea explicabilă și necesară pentru a ascunde incertitudinea care îi sfâșie. Ce înțelegea Rousseau prin „*modern*” și „*egiptian*” rămâne la latitudinea comentatorilor subtili, dar credem că nu-i cazul să-l socotim pe Rousseau mai subtil decât era. Nu subtilitatea este meritul său. Cert ni se pare totuși că această afirmație poate avea temeiul ei, căci pentru a putea propune un cadru al artei în epoca noastră, raportările la acești doi pictori ni se par obligatorii. Opoziția este totală și ilustrativă. Mănat fără răgaz, de un hybris neiertător, Picasso este un artist de tip heraclitic, am spune, și ne dă măsura convulsiilor permanente în care trăiește arta zilelor noastre. „*Un tablou*, îi declara el lui

Christian Zervos într-un interviu din 1935, *nu este gândit și decis dinainte. Pe măsură ce se realizează, el se schimbă odată cu gândurile. Și când este gata, el continuă încă să se schimbe potrivit cu starea de spirit a celui carré se întâmplă să-l privească. Tabloul are o viață asemenea unei ființe, suferind schimbările ce ne sunt impuse zj de *z** de edtre viață*".

Cu alte cuvinte, cum tot el precizează -, tabloul este „o sumă a distrugerilor”. Picasso nu-i, ca atare, un artist cu o viziune coerentă. Stabilitate, continuitate, unitate, iată noțiuni la care e cu totul inaderent, și această inaderență este simptomatică pentru întreaga artă modernă. El este un Don Juan al artei și donjuanismul său poate fi deopotrivă căutare disperată a absolutului sau nihilism absolut. De altminteri, una și alta nu se exclud. Și acest donjuanism îl pierde la un moment dat, lăsând mâinii geniale prea multă libertate în detrimentul spiritului. La ce bun, îți spui în cele din urmă, atât efort de inventivitate pentru a redescoperi ceea ce era de mult descoperit?

E destul să răsturnăm sensul celor spuse de Picasso pentru a-l defini, la celălalt pol, în opoziție, pe Rousseau, pictor, prin simetrie, de tip eleat. Rar artist mai dezinteresat de invenție, mai impermeabil la ceea ce este, folosind o vorbă a lui André Lhote „isteria *tehnică*” a artei moderne; rar artist mai stabil și mai unitar în viziunea sa.

Rousseau este un pictor fără evoluție progresivă, dat odată și pentru totdeauna de la bun început. O spunem gândindu-ne la spiritul operei sale în care fiecare tablou e un adaos ce se încorporează armonios în acest spirit, îl potențează, nedistrugând nimic din construcția anterioară, aducând doar, din punctul de vedere al execuției, unele plusuri de experiență meșteșugărească.

Alcătuind un muzeu imaginar al unora dintre capodoperele sale, vedem că *o seară de carnaval* datează

din 1886, *Eu-însumi - Portret-peisaj* din 1.890, *Războiul* din 1894, *Țiganca adormită* din 1897, *Îmblân stitoarea de serpi* din 1907, *Docarul domnului Juniet și Jucătorii de fotbal* din 1908, *Visul* din 1910. Ele, și altele necitate, acoperă deci cam întreaga cronologie a creației sale. Atâta unitate și consecvență justifică într-adevăr opinia, mai veche și mai nouă, a celor care l-au cunoscut, a unor artiști și a unor critici, potrivit căreia el este un creator care, din punct de vedere psihologic, nu aparține epocii noastre.

„Cum putea oare acest pictor din Evul Mediu să-și dea seama de natura unui cec”? întreba în fața juraților avocatul Georges Guilhermet, la procesul ce judeca afacerea cecurilor fără acoperire. „Pictura sa, continuă el, și chiar inteligența sa datează dintr-o epocă în care nu se știa ce sunt cecurile. Voi mai adăuga un fapt care confirmă caracterul naiv al acestui om. Când domnul judecător de instrucție a vățul tablourile inculpatului., pe care i le-am arătat și-a dat seama că încarcerase un primitiv în toată acceștiunea cuvântului... (9 ianuarie 1909).

Ardengo Soffici îl compara cu Uccello. Ca și acesta, Rousseau trăind *„într-o lume stranie, fantastică și reală în același timp, prezentă și depărtată, când rizibilă, când tragică; ca și acesta complăcându-se în abundența luxuriantă a jerbelor, fructelor și florilor, în tovărășia imaginară a unor animale, fiare crunte și păsări; ca și acesta își petrece viața muncind neștiut, recules și răbdător, salutat cu râsete și huiduieli ori de câte ori iese din singurătatea sa pentru a arăta lumii rodul trudei sale”* (*La Voce*, septembrie 1910, *Mercure de France*, 16 octombrie 1910). De altfel, Henri Rousseau îl admira pe Uccello. În legătură cu acesta, Vasari, enumerând câteva detalii ce apar în *Diluviul Universal* de la Chiostro Verde, din Florența, pomenește de un leș căruia un corb îi ciugulește ochii. O coincidență anecdotică, dacă ne

amintim detaliul asemănător din *Războiul* lui Rousseau. Același tablou ne-a mai oferit o surpriză: frapanta sa asemănare cu o imagine a *înfricoșatei Morți*, din arta primitivă românească, așa cum se vede ca detaliu în pictura votivă a unei biserici din Oltenia, de la Fărțățești-Dozești (1839). La rândul său, André Lhote îl consideră pe Rousseau „*un primitiv fără slujbă într-o epocă în care poporul nu mai are ochi decât pentru reprezentările cele mai fals rafinate și aventurile mondene. În Evul Mediu el ar fi încântat mulțimea și ar fi dat sfinților și donatorilor o imagine frustă, dar plină de noblețe*” (*La Nouvelle Revue Française*, 1 noiembrie 1923). Adolphe Basler repetă și el afirmația celor care îl considerau pe Rousseau „*un Cimabue inconștient*” (*Art vivant*, 15 octombrie 1926), iar Kenneth Clark scrie, în 1950: „*Niciodată până la Rousseau, pe cât știm, vreun pictor mare n-a nesocotit cu totul stilul sau stilurile epocii sale, pictând instinctiv în maniera folosită cu patru sute de ani în urmă*”. În sfârșit, în 1972, Pierre Descargues face trimiteri insistente la maestrul transilvănean, din secolul al XV-lea, Toma din Cluj.

Sigur, o seamă de amănunte din tablourile sale indică zilele noastre, sunt accesorii tehnice din această, epocă. Dar, printr-o ciudată transfigurare, nici avioanele, nici zepelinele, nici baloanele, nici coșurile uzinelor cu panașul lor de fum, nici stâlpii de telegraf, nici castelele de apă, nici turnul Eiffel nu par din aceste timpuri. Le-am vedea foarte ușor împodobind paginile vreunui vechi manuscris pe pergament pe care cine știe ce năstrușnic meșter din vechime închipuia drăcovenii zburătoare și câte altele. Ca niște jucării feerice le privea desigur și Vameșul în iscusita lui zăbavă, și nu ca semne ale unei noi ere în civilizație. Cu anumită detașare, căci într-o epocă de industrializare dezlănțuită, Henri Rousseau asimilează și supune

mașinismul trebuințelor viziunii sale. Nu i se socotește nicidecum tributar. E destul să ne gândim la atitudinea, foarte apropiată, în timp a futuriștilor, atât de asimilați ei, mașinismului, închinându-se cu Marinetti în frunte Dumnezeului-Viteză și proclamând că un automobil de curse este mai frumos decât *Victoria din Samotrace*. *Primitivismul* său denotă un artist fără conștiință istorică aparentă și aceasta mi se pare a fi o altă trăsătură care îl înglobează în categoria artiștilor așa-numiți naivi. Operația Îs care supune Rousseau aceste detalii „istorice” este aceea, într-un termen ad-hoc, de atemporalizare, Peisaje citadine foarte exact de epocă încremense dintr-odată, sub magia penelului său într-un straniu Nicăieri cum numai un poet poate imagina. Fie că e vorba de *Vederea insulei Saint-Fouis luată de pe cheiul Henri IV*, de o *Fabrică de scaune*, de imagini din cartierul Malakoff sau de-o *Æee în parcul Saint-Cloud*, de-o umilă nuntă mic-burgheză, de *Viaductul din Auteuil* sau de *Pasarela din Passy* de *Țiganca adormită* în deșertul parcă selenar sau de *îmblânyitoarea* care farmecă șerpilor într-un peisaj de „*paradis parfumate*” cum ar spune Baudelaire, de junglele în care zburdă sprintene maimuțe și papagali cârcotași, fiare blânde sau ucigașe, tot și toate creează panorama unei alte realități. Aici nimic nu se contrazice, ci se încorporează organic. Și nu ne-am mira dacă perspectiva unui peisaj parizian s-ar prelungi într-o livadă de portocali, sau dacă într-un luminiș tropical s-ar înălța, semeț, Turnul Eiffel. Faptul că o femeie goală stă tolănită pe-o canapea stil Louis-Philippe în plină junglă și ascultă cântecul din fluier al unui vrăjitor sub priviri înmânunate de feline, printre fastuoase corole albastre, roze, galbene, e cât se poate de firesc. Lui André Dupont, Henri Rousseau îi explica de ce a introdus canapeaua în jungă: „*Femeia care doarme pe canapea visează că a fost transportată într-o*

*pădure și că aude sunetele mușiciei. Acesta e motivul pentru care canapeaua este reprezentată în tabloul (1 aprilie 1910). Visează și ea precum însuși Vameșul se visa poate în realitatea de vis pe care a creat-o. Și visele sale se pot hrăni din orice: imagini reținute în timpul plimbărilor sale prin Jardin des Plantes, cărți poștale, cromolitografii, acel album pentru copii editat de Galeries-Lafayette cu titlul *Album des bêtes sauvages* (Albumul fiarelor sălbatice), periodice ca *univers illustré*, *L*, *e musée des Familles*, *JLE Magasin pittoresque* (fondat în 1835, și din care se inspira și Cézanne) ce publicau aventurile ilustrate ale unor exploratori, gravuri cu peisaje exotice din Africa, cele două Americi, Islanda sau Australia, animale sălbatice și multe alte vrednice de-a fi transfigurate în reveriile sale. Dar preluându-le, el le potențează calitativ descoperind astfel în realitatea exterioară realitatea ascunsă în inima lui de poet și trăind, regește, în ciuda mizeriei sale materiale, bucuria magică a faptului că realul există și însuflețește celălalt real, din el însuși – oglinzi puse față în față și care își răspund. Aceasta pentru că, spunând cum odinioară Paracelsus, *nu ochiul îl face pe om să vadă, ci, dimpotrivă, omul face ca ochiul să vadă*. Prin calitatea alcătuirii sale lăuntrice. Despre această potențare calitativă vorbește și Novalis când explică în ale sale *fragmente magice* ce înseamnă romantism: „*a da vulgarului un sens sublim, obișnuitului un aspect misterios, cunoscutului demnitatea necunoscutului, yfo/tului aparența infinitului...**

O asemenea capacitate de transfigurare presupune o mentalitate cu totul aparte, cel puțin bizară într-o civilizație industrială, o spiritualitate de tip primitiv, prelogică, – și magică. Vederile politice progresiste, pur sentimentale, nu-l împiedicau de pildă pe Rousseau să creadă în spiritism și în fantome. Într-o zi, în timp ce lucra la un peisaj, povestește Wilhelm Unde, Rousseau îl întreabă:

„N-ai vdețul, cum mi s-a mișcat minat” „JE foarte firesc, Rousseau, de vreme ce pictai”, spuse Unde. „Nu, răspunse el, ci pentru că biata nevastă-mea era aici și îmi călăuzea mina. N-ai văzut-o, n-ai auzit-o? «Curaj, Rousseau, îmi spunea ea. Ai să-l duci la bun sfârșit»”.

Dora Vallier citează și ea relatarea unui pictor (P.S.), căruia Rousseau îi spusese că într-o zi, în timp ce picta un subiect fantastic, a trebuit să deschidă fereastra căci simțea cum îl cuprinde frica.

Alt amănunt care îndreptățește asocierea Vameșului cu artiștii primitivi este minuția reprezentărilor din tablourile sale, migala cu care pictează fiecă amănunt, creangă cu creangă, frunză cu frunză. Ea poate fi asociată acelei operații magice de luare în posesie practică de popoarele primitive și denumită *Tiertäuber*. Înainte de vânătoare, animalele ce trebuiau vâdate erau reprezentate în desene, pentru a fi ademenite astfel pe cale magică. Tocmai acel realism magic de care aminteam la început. Dar nu intelectual programatic, cum îl aplicau artiștii *Noii Obiectivități*, ci în starea sa originală, genuină. Așa simțea probabil și Vameșul că poate pătrunde în miezul lumii care îl fermeca, aceeași pe care, la celălalt capăt, se înverșuna Picasso s-o dezghioace.

Un pictor fără teorii

Primul tablou cunoscut al lui Rousseau, așa cum apare în catalogul complet alcătuit de Dora Vallier, este un *Peisaj de iarnă cu scena de război*, din 1877. De la Henri Certigny aflăm ca, în 1879, Rousseau reproduce prin decalc un desen reprezentând un animal sălbatic publicat într-un ziar. În 1882 îl cunoaște pe pictorul academist Clément, iar în 1885 trimite pentru prima oară două lucrări la Salon. Acestea sunt începuturile. Ca vârstă, Rousseau aparține generației impresionismului; ca pictor, este un solitar de la bun început, recognoscibil și opus,

deopotrivă, novatorilor care revoluționează pictura și falsei ordini academiste închistată în rigorismul unor tradiții uzate. Originalitatea spontană a viziunii sale surprinde; este un pictor fără genealogie. Din cine se trage? Orice artist începe prin pastişă, tabloul se naște din tablou, iar identitatea artistică proprie rezultă din conflictul artistului cu „*maturități străine*”, din lupta împotriva unei forme pe care alții au impus-o lumii. Așa spune André Malraux. În pictura lui Rousseau acest proces verificat este inesizabil. Modelele sale sunt pictorii academști. Logic ar fi fost să înceapă prin a-i pastîșa. Și începe prin a fi din capul locului el însuși, în bună măsură, poate, și pentru că nu dispunea de mijloacele tehnice pentru a-i imita. Trăind printre artiști, el cunoaște preocupările și experiențele lor și le receptează cu conștiință de artist; de aceea, în ciuda unor deficiențe de meșteșug, nu trebuie, de la bun început, să vedem în el un simplu amator. Această conștiință a purtat-o în sinea lui, latentă, până la vârsta de patruzeci de ani când, după propria lui mărturisire, a început să picteze. Cum anume s-a activat ea, nu se știe. Se știe însă că la o vârstă când alții ajung la măsura deplină a forței lor creatoare, el a trebuit să înfrunte toate neajunsurile intimei sale ucenicii. Cu imaginea „*ideală*” a picturilor unui Bouguereau, aici unui Clément sau ale unui Carolus Durai în minte: el dă totuși, în 1886, *O seară de carnaval*. Deja un, Rousseau. Într-o notă biografică din 1895, compusă pentru editorii Girard și Coutance, care își propuseseră să publice al doilea tom cu *Portrete ale secolului următor*, Rousseau afirmă, printre altele: „*dată fiind sărăcia părinților săi, a fost nevoit să urmele întâi altă carieră decât cea spre care îl chemau gusturile sale artistice. Abia în anul 1885 așadar a debutat în Artă, după multe necazuri, singur, fără alt maestru decât natura și câteva sfaturi din partea lui Gérôme și-a lui Clément (...)*” S-

a perfecționat din ce în ce mai mult în genul original pe care l-a adoptat, este pe cale de-a deveni unul din cei mai buni dintre artiștii noștri realiști...” Mai târziu, într-una din scrisorile adresate judecătorului de instrucție, va scrie: „Dacă ai mei ar fi știut că eram înzestrat pentru pictură, așa cum le-a spus-o chiar regretatul nostru Clément (...) ar trebui să fiu astăzi cel mai mare pictor și cel mai bogat din Franța...” Convingerea fermă că este un mare artist revine deseori, și foarte categoric. Exprimându-și recunoștința față de superiorii săi de la Accize, îl încredințează pe judecătorul de instrucție că aceștia au ajutat să dea Franței patria noastră pe unul dintre copiii săi care n-are alt țel decât s-o facă și mai mare în ochii Străinătății”⁵⁴

Munca ca un posedat în slujba vocației sale târziu împlinită într-o glorie, vai, postumă. „Anii trec, povestește Unde, pe șevaletul lui Rousseau tablo urile se succed, capătă o tușă mai matură și mai plină; el însuși se gârbovește în lupta pentru viață și pentru opera sa. Și întotdeauna când vin să-l văd, îl găsesc așestat pe același scaun, superior și indiferent, același bătrân reprezentant al mulțimii inerte și impasibile care, cu tăcerea ei, ucide artiștii

Bilanțul acestei activități de vreo douăzeci și cinci de ani, în care artistul cu o viziune constituită și ucenicul care trebuie să pătrundă concomitent toate arcele meșteșugului conviețuiesc în unul și același om, totalizează vreo două sute de lucrări. Sunt portrete, peisaje citadine și rurale, faimoasele jungle pe care le ridică la rangul de gen caracteristic, compoziții cu figuri și naturi moarte.

Dincolo de bravadele verbale, conștiința sa de artist original se demonstrează printr-o operă creată cu mari eforturi. Elaborarea migăloasă a unui stil propriu este evidentă. Schița și tabloul încheiat în atelier ne ajută să

54 Traducerea textului respectă stilul originalului.

realizăm drumul parcurs, prima dovedindu-se astfel, din punct de vedere stilistic, anonimă. Care este determinarea acestui parcurs până la genul original pe care l-a adoptat i-ar fi fost lui însuși cu neputință să explice. Era un artist fără teorii. Van Gogh, de pildă, putea să justifice fiecare gest printr-o permanentă analiză de care bunul Vameș nu era capabil. Nu este vorba de lipsă de inteligență, ci de un anumit tip de inteligență artistică, incapabilă să se explice teoretic, ea arzând undeva în zone mai obscure și părând a se confunda cu instinctul. Lui Arsène Alexandre îi declara: „Întotdeauna... văd un tablou înainte de a-l face, chiar când este foarte complicat. Numai că în timp ce îl fac, găsesc lucruri de care sunt surprins eu însumi și-mi pricinuiesc multă plăcere...” (Comedia, 19 martie 1910).

Dincolo de experiența însușită în singurătatea atelierului, considerându-se el în mod declarat „elev al lui însușice, marea lui inspiratoare și învățătoare este natura, „... această frumoasă și atât de mare natură pe care orice artist sincer trebuie s-o venereze”. (Către judecătorul de instrucție, 19 octombrie 1907). Tot lui Arsène Alexandre îi declara în convorbirea din care am citat mai sus: „... Dar ceea ce mă face mai mult decât orice și mai fericit este să contemplu natura și s-o pictez. fiți crede oare că atunci când mă duc la țară și văd soarele, verdeța, florile, îmi spun câteodată: «Toate acestea sunt ale mele!» Cam îndrăzneț din partea mea, nu?” Iar când

Vollard îl întreabă cum de-a reușit să facă să circule atâta aer printre copacii dintr-un tablou, el îi răspunde cu simplitate: „Prin observarea naturii, domnule Vollard”.

Acest cult al naturii se traduce obsedant în tematica preferată. Apa și pădurea dobândesc în tablourile sale o stranie individualizare. Sunt nemișcate ape albastre-verzi, fără izvoare parcă și coborând în abisuri, cu altă densitate decât cea obișnuită, ape grele populate în ascunzișurile

adâncimilor de misterioase specii zoologice, ape de Geneză. Obsesia vegetalului pe care o poartă în el acest mic-burghez francez Laval, și care se dezlănțuie în junglele sale, este chiar surprinzătoare pentru pictura franceză. O mai regăsim la acel bizar personaj care a fost Rodolphe Bres din (+ 1885), „*inextricabilul gravor*” cum îl numea Robert de Montesquieu, prea puțin cunoscut și personaj tot atât de sublim naiv ca și Vameșul Rousseau. Este o obsesie ce bântuie însă cu precădere imaginația pictorilor germanici, dându-le viziunea codrilor primordiali, laborator neobosit în care viața și moartea se condiționează reciproc. Atâta doar că Rousseau, în ciuda scenelor de cruzime, are o anumită feerie, este edenic. Fiarele de care el însuși se înfricoșa pot fi, dacă nu benefice, măcar docile din când în când, precum șerpii fermecați de fluierul îmblânzitoarei, sau leii, de acela al vrăjitorului. Alteori, pacea este deplină, ca în peisajul cu flamingi, vrednic de penelul ciudatului Piero di Cosimo, sau în *Peri citul Cântuor* care a regăsit paradisul. Cultul Vameșului pentru real este evident în cele șaisprezece naturi moarte, toate cu flori, cu o singură excepție. Aici vegetalul este domesticit în somptuoase armonii cromatice. Respiră în ele fervoarea cu care le-a pictat și un sentiment ce impune spontan trimiterea la realismul poetic al unui Chardin.

Carențele lui Rousesau se vădese în primul rând în desen, și cel mai acuzat în portrete. Ni se pare o supralicitare inutilă atunci când se atribuie portretisticii sale deliberări ce sunt, în fond, de natură pur intelectuală. Că în ciuda stângăciilor, sau mai exact grație lor, portretele sale prezintă virtuți expresive, este adevărat, dar acestea au ieșit așa, credem, și nu trebuie judecate cu raportări pe care artistul nu le făcea în mintea lui. Idealul său era desenul, plat, desigur, dar corect, al academistilor.

Eforturile lui în acest sens sunt înduioșătoare. Apollinaire povestește cu câtă minuție i-a măsurat Rousseau nasul, gura, urechile, fruntea, mâinile și trupul pentru a le reduce apoi proporțional la dimensiunile portretului pe care i-l făcea. În compoziții, personajele portretizate stau ca la fotograf, cu rigiditatea inexpresivă caracteristică în acea epocă de pionierat a fotografiei. Să încercăm să ne închipuim, dat fiind crezul artistic declarat realist al pictorului, ce fascinație trebuie să fi exercitat asupra lui invenția aparatului de fotografiat, care, obiectiv, depășește limitele de percepție directă a naturii, prin ochi.

Dificultăți tot atât de mari întâmpina și la redarea perspectivei. Mai puțin cea aeriană, pe care o rezolva grație geniului său de colorist, prin justetea acordurilor cromatice, cât cea lineară unde desenul este esențial. Într-un studiu de mare interes, ilustrat și cu imagini juxtapuse, Dora Vallier demonstrează cum, pentru a ieși din acest impas, Rousseau a recurs, începând din 1891, la ajutorul pantografului, după ce, la început, folosise decalcurile. Grație pantografului își putea realiza compoziția evitând dificultățile desenului. Se pare chiar, ne spune tot Dora Vallier, după o sursă neindicată, că Rousseau ar fi recunoscut că folosește pantograful într-o discuție care a avut loc în atelierul lui Othon Friesz, către 1910. Unde notează de asemenea că, acasă, copia prospecte și reclame ilustrate care îi cădeau în mină.

Cu ajutorul lui Ardengo Soffici pătrundem în laboratorul marelui colorist care a fost Henri Rousseau. Călăuza are întreita competență de pictor, scriitor și contemporan care l-a cunoscut pe Vameș. După ce tabloul proiectat era desenat în creion, Rousseau folosea pe rând fiecare culoare într-o uluitoare varietate de tonuri. Colora astfel întâi vegetația, apoi cerul, animalele, chipurile, costumele, obiectele. Odată, în timp ce umplea frunzi

șurile unui tablou, a exclamat surâzând satisfăcut: „*Douăzeci și două de versuri J*” Se pare că și prețurile tablourilor le fixa după numărul de tonuri ale fiecărei culori. Unde povestește, la rândul său, că niciodată nu a auzit pe cineva vorbind cu atâta competență despre folosirea culorilor. Fastul cromatic al operei sale stă mărturie. Această operă nu înșală, postum, închinarea umilului Vameș care voia astfel să facă Franța și mai mare în ochii Străinătății. „*Henri Rousseau reprezintă geniul poporului francez*” scrie Robert Delaunay, altul dintre puținii care l-au iubit, arta lui izvor! nd din „*profunzimile poporului* Ceea ce îi dă atâta putere luminoasă este, în ultimă analiză, marea dragoste de viață a acestui urgisit. Sophie, unul dintre personajele din *Răzbunarea unei rusoaice orfeline*, exprima în cuvintele sale naive, poate mai bine decât orice comentariu, această credință de fond a prea naivului Vameș: „*Viața mi se înfățișează întotdeauna plină de fericire și de farmece l’Mi se pare că în jurul nostru va domni veșnic tot atât de pură, tot atât de puțin încărcată de dureri ca și frumosul cer de azur care ne surânde astăzi fără umbră și nor*”.

PICASSO.

EROU MALRA USIAN

Un dialog din dezbaterile așa-numitelor „*colocvii de la Aetenburg*” *, unde umaniști savanți - a căror identitate livrescă deghizează transparent personalități reale ca Frobenius alias Möllberg sau Ernst Robert Curtius alias Stieglitz - discută ipoteza unui „*om fundamental*”, ar putea folosi ca epigraf pentru întreaga operă a lui Malraux: „*În privința esențialului, afirmă personajul Walter, omul este ceea ce ascunde... O grămăjoară jalnică de secrete*”... „*Omul, îi răspunde interlocutorul său, Vincent Berger, numit și «tatăl meu» (al autorului), este ceea ce face!*” Și conchide: „*omul se află dincolo de secretele sale*”.

Refuzul psihologiei implicat de această convin. gere se explică teoretic prin ireligiozitatea personajului, care ilustrează ireligiozitatea declarată a autorului însuși, și constituie premisa esențială a gândirii amândurora. În argumentarea lui Vincent Berger, om de acțiune, psihologia este caracteristică omului religios. „*Orice psihologie*, spune el, e *căutarea unei fatalități interioare*”. Or, creștinismul a dat „lovitura sa de stat” instalând fatalitatea în om și statornicind-o pe însăși natura omului. Spre deosebire de grecul care „își exteriorizează demonii în mituri, creștinul își interiorizează miturile în demonii⁹⁹ Cum țelul creștinului este mântuirea, ipso facto lupta cu demonul, ajungem „să confundăm cunoașterea omului cu cea a secretelor sale” și să acceptăm ideea inacceptabilă că „omul este ceea ce ascunde

Poziția pe care se situează Vincent Berger este de fapt poziția lui André Malraux, ilustrată deopotrivă de omul care profesează în existența sa un activism ce îl așază cu strălucire în rândul propriilor săi eroi și de scriitorul ai cărui eroi nu se definesc prin transcendență, ci se construiesc prin acte – cuceritori a căror conștiință este metamorfoză a experienței.

Experiența înseamnă acțiune, iar impulsul acțiunii este sentimentul revoltei. Din această revoltă se naște conflictul permanent al eroilor lui Malraux cu valorile statornicite. Garine (*Cuceritorii*) 1928, se autodefinește prin neputința de a adera la orice formă de viață socială, Hong (*Cuceritorii*) consideră orice stare socială „o porcărie”, Perken (*Calea regală*, 1930) refuză supunerea la termitieră, Claude L'année (*Calea regală*) vrea „să scape vieții de praf a oamenilor pe care îi vede vfinic”. Conflictul acesta angajează existența lor în aventură, fie că aventura se limitează pe planul pur individual, ca în cazul lui Perken, fie că intră, cu alte motivări și divers nuanțată, în

cadrul „obiectiv” al istoriei, atunci când este vorba de Garine, Borodine, Vincent Berger sau de eroii *Condiției umane* (1933) și ai *Speranței* (1937).

Istoria, pentru acești eroi, este climatul necesar care îi activează. Relația lor cu ea ilustrează raportul cu istoria al scriitorului însuși. Într-o lungă convorbire cu Guy Suarès⁵⁵, André Malraux mărturistește la un moment dat: *„Pentru mine, politica n-a existat niciodată. Ceea ce există este Istoria. M-am aflat în politică pentru că ea este mijlocul Istoriei, altul nu există. Dar o politică lipsită de Istorie nu precintă niciun interes”* Cuvintele sale răspund ca un ecou celor rostite de Möllberg la colocviul de la Altenburg, când afirma că istoria „... este *menită să dea un sens aventurii umane - ca și zeii. Să lege omul de infinit în acest cadru, revolta și corolarul ei firesc, acțiunea, își capătă semnificația exactă găsimu-și expresie într-un tip de erou pentru care A.centura nu este aventură, simplul neastâmpăr frivol, ci angajare existențială, el fiind capabil în ipostaza lui superioară „să întrunească aptitudinea pentru acțiune, cultura și luciditatea”, și prin aceasta să consacre acțiunea ca formă a autodepășirii prin eroism.*

Obsesia lui Perken este: *„Să exiști într-un mare număr de oameni, și pentru multă vreme. Vreau să las o cicatrice pe această hartă”*; dorința fanatică a lui Vincent Berger este *„să lase pe lume o cicatrice”*; Claude L'année își spune într-un monolog interior: *„... să smulgi propriile tale imagini lumii stagnante care le posedă. Ceea ce ei numesc aventură (...) nu-i o fugă, ci o vânătoare”*; Garine declară pătimăș: *„Să dirijezi, să determini. Să constrângi. Asta înseamnă viața”*. Pentru García, eroul *Speranței*, *aventura* existențială dobândește o semnificație mai largă, înseamnă *„A transforma în conștiință o experiență cât mai întinsă cu putință”*oncluzia ne-o dă Malraux când notează

55 Guy Suarès, Mariaux, celui qui vient, 1974.

în Condiția umană: *„Da, fără îndoială, oamenii nu valorau decât prin ceea ce transformaseră”*.

Este semnificativ în această lumină interesul lui Malraux pentru o seamă de personalități reale din istoria contemporană, unele cunoscute direct și prezentate în scrierile memorialistice. În această ordine de idei, e momentul să notăm că deseori chiar și eroii romanelor sale tot personaje reale sunt, nici măcar deghizate nominal (Garine, Borodine etc.).

Aventurieri de dimensiuni epopeice cum ar fi colonelul Lawrence, conducători politici ca Mao Tze dun, Charles de Gaulle, Nehru, aceste personalități au avut un rol major în istoria secolului nostru, au creat-o, au modelat-o. Evocându-l pe de Gaulle în *Antimemorii*, Malraux mărturisește, din nou, indirect de astă dată, propriul său criteriu de judecată: *„Se gândea la oamenii istoriei în funcție de opera lor și poate că la toți oamenii în funcție de opera de care îi socotea capabil”*. Ca și eroii livrești, personajele reale pe care le evocă intră în acea categorie de oameni care acționează într-o lume unde, precum o spune el însuși, valoarea înseamnă schimbare, progresul este cucerire, iar destinul istorie.

În spatele destei atitudini se află conștiința timpului, stăruitoare, obsedantă dimensiune a tuturor personajelor sale fictive sau reale. *„Nu eu opteai spune Claude L'année lui Per ken, ci ceea ce revistă”*. *„Dar Ja ce?”*, îl întreabă acesta. *„Da conștiința morții în discuțiile de la Altenburg, unul dintre vorbitori afirmă la rândul său că omul este „singurul animal care știe că trebuie să moară”, dar că „Mileniile nu i-au fost de ajuns omului să învețe să vadă oamenii murind”*. Faptul că mulți ani mai târziu, în *Antimemorii* și în *Capul de obsidian*, Malraux nu uită replica lui Stalin către de Gaulle: *„Singurul câștigător e totdeauna moartea”*, dobândește o frapantă semnificație

de context.

La „*umilința ireductibilă a omului hărțuit de destinul său*” (*Calea regală*), acțiunea îmbracă voința și forța pe care omul le opune acestei hărțuiri în dorința de a smulge lumii propriile sale imagini și de a i le impune. Ea accede astfel în domeniul creației. Scopul este depășirea absurdului acestui univers, absurd afirmat prin vremelnicia omului, moartea fiind „*dovada irefutabilă a absurdului vieții*” (Perken) Pe această evidență își va justifica Malraux mai târziu „*Antimemoriile*”: „*Omul care se va găsi aici este acela care se acordă cu întrebările pe care moartea le pune semnificației lumii*”.

Ce înseamnă absurdul? Malraux o spune lapidar: „*Conștiința unui dezacord*”. Vincent Berger explică acest dezacord: „*Știm că n-am ales să ne naștem, că nu vom alege să murim. Că nu ne-am ales părinții. Că nu putem nimic împotriva timpului. Că între fiecare dintre noi și viața universală există un soi de... crăpături. Când spun că fiecare om simte cu putere prezența destinului, înțeleg că simte - și aproape totdeauna în mod tragic, cel puțin în anumite clipe - independența lumii față de el*”.

Aceeași idee a absurdului ca dezacord o vom întâlni mai târziu la Camus: „*Absurdul se naște din această confruntare a omului cu tăcerea irațională a lumii*” (*Mitul lui Sisif*). La unul, ca și la celălalt, pentru fiecare în cadrul în care operează, problema este depășirea acestui dezacord. A acționa în accepția lui Malraux înseamnă a unifica în accepția lui Camus - înseamnă voința conștiinței umane de a legitima universul ca necesitate a omului; înseamnă căutarea acelei permanențe umane care organizează istoria, luptă împotriva condiției umane, împotriva morții; înseamnă, în sfârșit, a explora necunoscutul pentru a da nonsensului un sens. Cu deosebirea că gândirea camusiană, esențial etică și dăruită

cu harul generozității, se angajează la salvagardarea imediată a omului în totalitatea sa, pe când cea a lui Malraux, nu străină de ispita unui aristocratism de reminiscență nietzscheeană, presupune o ierarhizare în care omul de rând cu existența lui insignifiantă se estompează în umbra eroului – omul-creator a tit pe planul istoriei cât și pe cel al artei.

Conceptul pivot care cristalizează gândirea lui André Malraux este acela de *anti-destin*, și semnifică putința omului de a metamorfoza „*un destin îndurat într-un destin dominat*” (*A. ntimemorii*). Cu alte cuvinte, un umanism care nu e lamentație și nici exaltare, ci voință îndârjită ce refuză apărarea la nivelul biologiei și pretinde angajarea ființei prin acel ceva supraomesc ce poate exista în om. Umanismul lui Malraux, „*nu înseamnă să spui: «Ceea ce am făcut eu, niciun animal n-ar fi făcut-oce*⁵⁶, ci să spui «*Noi am refutat ceea ce voia în noi animalul, îl am vrut să regăsim omul pretutindeni unde am văzut ceea ce îl strivește*» ce, pentru a afirma „Puterea și onoarea de a fi om” (*Les Noix du Silence*).

Nu-i vorba deci de o eliberare absolută de fatalitate, ci, în viziunea lui Malraux, de schimbarea unei fatalități pe alta: cea pe care omul și-o hotărăște. În alți termeni, în locul aservirii, o libertate *aleasă*.

„*Poți trăi acceptând absurdul, nu poți trăi în absurd* (...) Nu te *aperi decât creândic*. Astfel își justifică Garine existența ca formă creată de el însuși printr-o dublă operație a voinței: asupra lui, pentru a se face propriul său instrument, și asupra realității pe care vrea s-o recreeze în conformitate cu viziunea sa. De aceea alege revoluția. O existență în această accepție este act de creație; este

⁵⁶ Cuvintele pilotului Guillaumet care a reușit să se salveze după ce se prăbușise în Anzii Cordilicri. Aventura lui este povestită de Saint-Exupery în *Terre des . Hommes* (Pământ al oamenilor).

cicatricea pe care o lași în urma ta. Istoria ca destin creat de om este suma dialectică a acestor creații succesive, iar pe acest destin se construiesc de-a lungul mileniilor civilizațiile care, abia acum o știm, în secolul nostru, pot afirma structuri mentale total deosebite. La colocviul de la Altenburg, Möllberg citează, pe baza cercetărilor sale, patru tipuri de societăți *„care ignoră: prima, idee a noastră de destin; a doua: ideea noastră de naștere; a treia: ideea noastră de schimb; ultima: ideea noastră de moarte”*.

De aici, forme de fatalități deosebite care definesc și totodată separă oamenii. Ca atare, lumea nu mai poate fi inteligibilă și nu mai poate satisface nevoia, omenească de supraviețuire. *„Dacă structurile mentale, continuă Möllberg, dispar fără întoarcere precum plef (io-aurul, dacă singurul rost al succesiunii civilizațiilor e să arunce omul în butoiul fără fund al neantului, dacă aventura umană nu se menține decât cu prețul unei implacabile metamorfoze, n-are prea multă importanță că oamenii își transmit pentru câteva secole conceptele și tehnicile lor: căci omul este un hazard, și, în privința esențialului, lumea este făcută din uitare”*.

Deducem că numai la nivelul imediatului istoriei, creația nu e suficientă în perspectiva nevoii noastre de supraviețuire, pentru a remedia fatala uitare, într-adevăr, civilizațiile dispar, și odată cu ele strălucirea și mizeria lor. Rămân, uneori, vestigiile pe care le descoperim. Dar care dintre aceste vestigii e și definesc în spiritul lor profund? Există cele care ne informează cu privire la aspecte pur materiale. Care închid în ele, fără îndoială, inteligență, îndemânare, putere, gust, calități indiscutabile. Dar un scaun stil Ludovic al XIV-lea nu ne spune nimic despre Corneille sau Racine în timp ce Corneille și Racine fac inteligibil secolul numit al lui Ludovic al XIV-lea.

„Cunoaștem, spune Malraux, în cunoștință de cauză pe care i-o dă experiența sa istorică, o înfruntare mai răspândită: cea a curajului, dar o viață de curaj nu îndepărtează cu câteva secole moartea, cum o face arta...

**** (Capul de obsidian).** Vincent Berger, în care totul ne îngăduie să vedem un alter-ego al lui Malraux, formulează răspunsul ce infirmă iopteza lui Möllberg: *„Arta noastră mi se pare o rectificare a lumii, un mijloc de a scăpa condiției omului. Confuzia capitală mi se pare a veni din faptul că s-a crezut – ceea ce se vedește evident în ideea pe care ne-o facem despre tragedia grecilor – că a reprezenta o fatalitate înseamnă a i te supune. Dar nu **!** înseamnă aproape s-o poseze Simplul fapt că poți s-o prezinți, s-o concepi, o face să scape adevăratului destin, implacabilei scări divine; o reduce la scara umană. Prin ceea ce are esențial arta noastră este o umanitare a lumii”*. Și implicit, putem adăuga, o depășire a absurdului.

De la planul istoriei, pe care nu-l abandonează, concepția activistă a lui Malraux se va proiecta în mod necesar pe planul artei, în intenția unei cuprinderi globale a omenescului. În prefața *Metamorfozei șeilor* autorul își exprima intențiile în următorii termeni: *„Această carte nu are drept scop nicio istorie a artei – deși însăși natura creației mă constrânge deseori să urmăresc pas cu pas istoria – nicio estetică; ci semnificația pe care o dobândește prezența unui răspuns etern interogării la care supune omul partea lui de eternitate...”*

În general preocuparea pentru artă a însoțit în permanență activitatea scriitorului și apare, mai mult sau mai puțin, în toate romanele sale, dar, începând din 1948, romancierul a tăcut, interpretarea artei și memorialistica acaparându-l total⁵⁷. Nu este vorba de o excludere, ci de o

57 Succesiunea scrierilor despre artă este următoarea : Esquisse cTune psychologie du cinéma (1946), La Psychologie de VArt (1947 -

întregire. „*Condiția umană, A.ntimemoriile, Metamorfoza zeilor*” spune chiar Andre Malraux, *sunt capitoarele uneia și aceleiași cărți*” (*Capul de obsidian*).

În accepția lui Malraux, arta trebuie văzută drept modalitate supremă a acțiunii, expresia ei cea mai durabilă ca necesitate omenească de eternitate. Ea transcende civilizațiile și este singura formă de transcendență posibilă. O transcendență în imanență am spune, și paradoxul e doar aparent dacă o raportăm la durata unei existențe individuale și deopotrivă, la durata unei singure civilizații. Pentru că, de fapt, în eternitatea relativă, dacă ni se îngăduie să spunem astfel, a culturii – „*moștenire a nobleței lumii*” (*Les Voix du Silence*) – supraviețuirea omului este asigurată atâta vreme cât specia dăinuiește ar specia este în fond singura transcendență a individului și singura formă de eternitate în limitele condiției umane. Nemurirea biologică nici n-ar însemna eternitate. Dintre Rembrandt și un ipotetic longeviv vegetind în infinit care ar fi nemuritorul?

Artistul creator este așadar ipostaza sublimă a omului de acțiune, arta constituind un domeniu de afirmații, căci „*se naște nu dintr-un fel de a vedea lumea ci de a o face*” (Conferință la UNESCO). Prin actul creator artistul „*inventează o altă corelație fundamentală*” (*Capul de obsidian*). Este tocmai ceea ce îl face pe Malraux să conceapă arta ca pe un *anti-destin*., „*Cel mai mare mister, afirmă personajul Walter, nu-i faptul că suntem aruncați între profunzimea materiei și cea a astrilor; ci că, în*

1949), Saturne-Essai sur Goya (i949), Les Voix du Silence, care reia și întregeste Psihologia artei (1951), Le Musée Imaginaire de la Sculpture mondiale (1952 - 1955), La Métamorphose des Dieux (1957), reluată și definitivată în volumele: Le Surnaturel, ITrrél (1974). UIntemporel (1976). în Galerie de la Pleiade au apărut sub îndrumarea lui: Tout Voeuvre peint de Léonard de Vinci și Tout P oeuvre peint de Vermeer.

această temniță, noi scoatem din noi înșine imagini destul de puternice pentru a nega neantul nostru... Astfel, „Toată arta este luptă împotriva destinului, împotriva conștiinței a ceea ce poartă cosmosul ca indiferent față de om și amenințător: pământul și moartea” (Les Voix du Silence). În esență, și încă o dată trebuie s-o spunem, o depășire a absurdului – cu mijloace omenești.

Această viziune conferă artei un caracter sacral prin aceea că acordă artistului mandatul de ambasador al omului în eternitate. Fără ca virtutea lui să implice vreun element supranatural. *„Sacralul picturii, va preciza Malraux, nu mai este un sacral al Zeilor, este un sacral al morților. Cezanne și Van Gogh, credincioși, țin mai mult la intrarea tablourilor lor în ILuvruy decât la înmormântarea trupurilor lor în pământ creștinesc. Pentru Cezanne, ca și pentru Van Gogh, Matisse sau Braque, locul sacru este Luvrul. Căci pentru fiecare pictor y operele alese aici sunt supraviețuitoare (...) Dacă Dumnezeu i-ar spune lui Cezanne că tabloul său este prost y Cezanne ar fi dezolat, căci nu-i deloc mulțumit de tablourile sale; dar Dacă Dumnezeu i-ar spune că pictura lui este proastă, catolicul Cezanne l-ar lua de mână și l-ar duce la Luvru. Noi aș jderi”. (Capul de obsidian)* Sacră este puterea omenească de a crea, și la aceasta face recurs artistul pentru a crea. Religiei mistice i se substituie un cult laic al creației omenești, pe care Malraux îl proclamă cu ferveare:

y, Sunt în arta cum ești într-o religie”. FJL a Table Ronde.

1954).

Este evident în logica acestei viziuni că imaginile prin care omul își neagă neantul nu pot copia imaginile existente. Relația artistului cu realitatea se nuanțează într-o modalitate particulară ce exclude *mimesisul*. Artistul nu copiază spectacole, ci creează forme. Cel care reproduce

este artizanul, *artistul pictor*" cum îl numește Picasso, în opoziție cu așa-numitul „*Omuleț din Ciclade*". „*Din când în când*, spune Picasso, *mă gândesc: a fost odată un Omuleț în Ciclade, și a vrut să facă această sculptură uluitoare (...)* Credea că o face pe Zeița cea Mare, sau pe cine știe cine. A. făcut asta. Și eu, la Paris, știu ce a vrut să facă: nu fteul, ci sculptura. N-a mai rămas nimic din viața sa, nimic din speciile sale de zei, absolut nimic. Nimic. Dar asta rămâne pentru că a vrut să facă o sculptură". Și: „*Întotdeauna au existat Omuleți care să vrea să sculpteze în maniera lor, exact în maniera lor. îi tăiai, creșteau la loc. Ca dragostea femeilor pentru copiii lor*" (*Capul de obsidian*).

La celălalt pol se află „*artistul pictor e*, care pictează pentru delectarea ochiului, care reproduce în genul „*drăgălaș*"; sau pentru neplăcerea ochiului, în genul „*fioros*", când moda o cere. „*Mai târețu*, își întregește Picasso ideea, au existat «*artiștii-pictori*» care au făcut *picturi*, «*artiștii-sculptorici* - care au făcut *sculpturi*. Din fericire nu s-a păstrat totul: am fi avut până-n lună! Îți închipui tot ce-au făcut «*artiștii-pictori*» / Dar das te-a se făceau mereu: fete frumoase și femei slute, fiței și negeii întotdeauna se știa ce sunt, din nefericire" (*Capul de obsidian*). La care Malraux îi va răspunde, indirect, și în convorbirea cu Guy Suarés: „*Sigur că da, arta este pentru noi o problemă, dar prin creație, nu prin producția numită artistică*".

Arta creată și nu cea care imită se constituie ca o lume coerentă și particulară așa cum o vedea și Proust. Înseamnă asta oare un abandon al realului? Desigur nu, tot așa cum, conform celei mai elementare dialectici, acela care creează istoria, și fiind în același timp produs al. istoriei, nu iese din cadrul istoriei. Prin puterea creatoare a artistului, realitatea îmbracă în lumea artei formele ce rezultă din corelația inventată de artist. Artistul devine

rivalul realității fiind, în același timp produsul acesteia, ca și omul istoriei, care, mutatis *mutandis*, a inventat corelațiile sale. În orice caz, nu o abandonează și nu o neagă. O îmbogățește descoperindu-i formele pierdute în virtualități. Venus din Milano exista înainte de a deveni Venus. În blocul inform de marmură. „*Penelul slujește la scoaterea obiectelor din haos*”, spunea Tehe Tao, contemporanul lui Poussin, pe care Malraux îl citează. Sau cum ar spune Van Gogh, așijderi invocat, a crea înseamnă pentru un artist „*a da viața la ceva ce n-ar exista fără el!*”

În același sens, Picasso va declara: „... Omul a ajuns să fixeze imagini tocmai pentru că le descoperea în jurul lui aproape formate, la îndemâna mâinii sale. Le vedea într-un os, în gurguiul dintr-o peșteră, într-o bucată de lemn... O formă îi sugera femeia, alta bidonul, alta capul unui monstru” (Brassai*, Convorbiri cu Picasso).

Opera de artă, ca structură creată și nu reprodusă, nu folosește ca termen de referință natura, ci tot opera de artă. Ce ne oferă în fond o istorie a artei decât succesiunea „*cuceririlor formelor de către forme*”! A discuta o sculptură de Brâncuși nu înseamnă a pune alături de modelul ei – domnișoara Pogany, să zicem – 1 ci alături de o sculptură de Rodin, de exemplu, a cărui modalitate artistică este negată de modalitatea lui Brâncuși. După Malraux: „... un pictor *nu-i în primul rând un om care iubește figurile și peisajele: este în primul rând un om care iubește tablourile* (Les voix du Silence).

Înseamnă asta oare că opera de artă nu reflectă realitatea epocii sale? Cătuși de puțin! Că artistul poate exista în afara timpului său? Cătuși de puțin, dacă n-ar fi decât „*din motivul banal, dar neglijat, că nu poate aparține altui timp*” (Les Voix du Silence). Că arta reflectă epoca este un adevăr care trebuie considerat axiomă. Într-o pictură de Leonardo nu căutăm nici biografia Monei-Lisa,

și nici nu ne întrebăm dacă fundalul reproduce exact peisajul italian de pe vremea Renașterii. Ceea ce căutăm este sufletul Renașterii într-o reflectare mediată. O reflectare mimetică și pasivă aduce, desigur, parfumul ei de epocă, repede evaporându-se întru delectarea noastră, la nivelul superficial al senzației. Dar oamenii nu se solidarizează prin miresme, oricât de plăcute, ci în comunicarea înfiorată dintre destinele lor.

În tablou, artistul găsește o individualitate creatoare căreia în mod firesc i se va opune pentru a-și afirma propria individualitate. Caută stilul. Adică o calitate particulară a lumii afirmată printr-un om. Natura nu are un stil pentru că nu are o conștiință; ea nu poate să-și dea semnificații, opunându-și în mod conștient propriile ei imagini. Stilul exprimă așadar acea „corelație fundamentală inventată de artist”.

Spune undeva Malraux, în *Vocile tăcerii*, că orice destin de artist, începe prin pastişă. Cercetarea istorică a operei ne arată, într-adevăr, că până să devină el însuși, un artist împrumută o identitate deja constituită, pe care apoi o va nega prin propria sa identitate, odată constituită. Înainte de a fi El Greco, El Greco a fost întâi un post-bizantin Cretan; apoi un renașcentist influențat de pictura venețiană, pentru ca, în cele din urmă, la Toledo, să devină El Greco, pictorul cel mai spaniol, după unii. În orice caz n-a început ca fotograf.

Iată de ce la întrebarea ce este arta, Malraux va răspunde: „Acel ceva prin care formele devin stil” (*Les Voix du Silence*). Și întorcând obiectivul pentru a închide cercul, desprindem, tot din *Vocile tăcerii*: „Nimic nu dă o viață mai corozivă ideii de destin ca marile stiluri, ale căror evoluții // metamorfoze par cicatricele lungi ale trecerii fatalității pe pământ”.

Metoda în sensul cel mai strict etimologic al

cuvântului – drumul – investigației lui Malraux este *Muzeul Imaginar*.

Un muzeu, oricât de bogat, nu poate cuprinde un ansamblu integral și coerent al creației universale, inconvenient neglijabil atâta vreme cât muzeul, în accepția lui tradițională, era conceput ca un loc de delectare și de contemplare. Între secolele XVI – XIX, observă Malraux, „*capodopera exista în sine*”. Europocentrismul artistic era un teren destul de comod înscris în parametrii unei viziuni estetice statornice și, am spune, încorporate în gândirea noastră. Chiar și așa, cuprinderea era oricum incompletă. Cât cuprinde Baudelaire, de exemplu, în poezia *Farurile?*: Rubens, Leonardo, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya, Delacroix. Ce au văzut până în 1900 Baudelaire și cei care s-au ocupat de artă? se întreabă Malraux, pentru a răspunde: N-au văzut operele capitale ale lui El Greco, Michelangelo, Masaccio, Grünewald, Tițian, Hals, Goya...

Ne amintim o istorie a artei care, la vremea ei, a avut o funcție unanim recunoscută de ghid, scrisă de Solomon Reinach (1858 – 1932). Și astăzi, cercetarea ei ar fi instructivă, dar în alt sens: pentru a ne edifica asupra unor limite. Se vorbește acolo, de pildă, de stângăcia artei egiptene. „Stângăcie” față de canoanele esteticii europene, bineînțeles. Intrarea în circuitul artistic a artei universale îmbogățește lumea artei noastre cu „lumea *artei create de artiști pentru care ideea de arta nu exista*”, ceea ce nu s-a întâmplat în nicio civilizație până la a noastră. Această pătrundere modifică judecata și intelectualizează relația noastră cu arta (A „M.”). Acum o sută de ani, spunea Möllberg, ignoram *patru din cele cinci continente; astăzi nu mai ignorăm nicio populație cât de cât importantă*. De aici o mutație radicală în materie de gust: „În locul *gustului clasic, noi avem astăzi gustul universalului; nu*

căutăm arta primitivă, ci arta «într-un cuvânt», de la sculpturile japoneze din secolul al VI-lea până la Maillol, trecând prin cele de la Bambergce (Les Voix du Silence).

Difuzarea artei în asemenea proporții este posibilă datorită reproducerii, constată Malraux. Albumele pot oferi ceea ce niciun muzeu nu poate. Astfel, „artele plastice și-au inventat imprimariaec. Albumele deschid acel vast spațiu mental care este „Muzeul Imaginar „... expresia unei aventuri umane, evantaiul uriaș al formelor inventate”. (Les Voix du Silence). Din obiecte contemplate, operele de artă devin „prezențe” care se confruntă contradictoriu și impun, în locul contemplației, o interogare ce iese din sfera esteticii. „O artă a frumuseții cosmosultd9 îi spune Malraux lui Guy Suarés, implica o estetică. Artă unui timp al «Muzeului Imaginar», deci în care valorile dispărute sunt deopotrivă prezente, implică o problematică”. Această problematică va lua în dezbatere structuri mentale diverse și evidențe particulare, dar care se unifică prin semnificația lor de fond. Muzeul Imaginar aduce printr-o „enigmatică eliberare de timp (...) prezența în viață a ceea ce trebuia să aparțină morții” (Les Voix du Silence). Este locul sacru al unei reînvieri. El înlocuiește templul și biserica. Misterul laic și fără precedent care se desfășoară în cadrul său ne pune în fața „Lealității interioare a lumii”, așa cum se constituie ea din recreările ei succesive care înseamnă tot atâtea interogări ale omului în fața condiției sale. El devine locul și mijlocul unei metamorfoze care se produce „prin separarea operelor de funcția lor”. Astfel, „o statuie sumeriană și «Capra lui Picasso, o mască dogon și «Hermes» al lui Praxitele se întâlnesc în semnificația lor comună” (Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale).

Un fapt interesant pentru cineva dornic să urmărească unitatea și consecvența gândirii lui Malraux

este acela că ideea de metamorfoză poate fi semnalată *in nuce* încă în dialogul dintre tânărul arheolog Claude Vannes și personajul Albert Raméges: „... Valoarea *esențială acordată artistului*, susține C.V. ne maschează *unul dintre polii vieții operei de artă: starea civilizației care o judecă. S-ar zice °a în artă timpul nu există. Ceea ce mă interesează, înțelegeți, este descompunerea, transformarea acestor opere, viața lor profundă, care este făcută din moartea oamenilor, într-un cuvânt orice operă de artă tinde să devină mit (...)* Pentru mine muzeele sunt locuri în care operele trecutului, devenite mituri, dorm, - trăiesc o viață istorică - așteptând ca artiști să le recheme la o existență reală. Și dacă ele mă emoționează direct, înseamnă că artistul are această putere de a reînvia... în profunzinte, orice civilizație este impenetrabilă pentru alta. T>ar obiectele rămân, și noi suntem orbi în fața lor până când miturile noastre se acordă cu ele”. (Calea regală).

Grație metamorfozei, permanentă recreare a omului în învierile posibile abia în epoca noastră, omul

Își prelungește partea sa eternă: „. creștinii mor: dar sfântul naște sfântul; oștirile se destramă: dar eroul cheamă eroul; revoluțiile dau greș: dar dreptatea aprinde dreptatea; artele trec: dar capodopera se întâlnește cu capodopera (Dintr-o cuvântare la UNESCO) De aceea, „sensul cuvântului artă este acela de a da oamenilor conștiință măreției pe care o ignoră în ei”. (Din prefata la romanul *Le Temps du Mépris*)

Grație metamorfozei, „Muzeul Imaginar” devine istoria spirituală a umanității. O istorie activă în care fiecare capodoperă se afirmă în relație cu alte capodopere și astfel își afirmă universalitatea. El este „... lumea în care aceste imagini vorbesc o limbă deosebită și aceeași limbă (...) Și în această lume pe care metamorfoza o substituie

simultan celor ale sacralului, credinței, irealului sau realului, noul domeniu de referințe al artiștilor este «Muzeul Imaginar» al Fiecăruia; noul domeniu de referință al artei este «Muzeul Imaginar» al Tuturor”.

O analiză morfologică a gândirii lui Malraux despre artă ar cuprinde o seamă de afinități, înrudiri sau tangențe, cu trimitere la Nietzsche, Dilthey, Kierkegaard, Heidegger, Elie Faure, Spengler, Focillon, Worringer, Ortega y Gasset etc. Nu ne-am propus aici o asemenea incursiune⁵⁸. Ceea ce am dorit, întrucât publicul nostru îl cunoaște mai mult ca scriitor și om politic, e să fixăm reperele unui cadru, pe care le-am vrea tot atâtea puncte de sprijin în sens invers, atunci când ne vom referi la amplul fragment din *A. ntimemorii* consacrat lui Picasso sub titlul *Capul de obsidian*.

O singură referință ni se pare necesară: la Spengler. Pentru că Malraux însuși, atât de avar în trimiteri, îl invocă. În viziunea gânditorului german societățile sunt privite ca niște organisme supuse aceleiași fatalități biologice ca și ființele vii: se nasc, se maturizează, îmbătrânesc și mor. El neagă principiul „*continuității spiritului*” și ca atare orice formă de renaștere în sensul lui Malraux care și precizează de altfel: „*«Muzeul Imaginar» pare în primul rând destul de spenglerian. Nu multă vreme, căci pentru Spengler orice cultura e sortită pieirii, în timp ce pentru muzfiu> orice mare stil e sortit metamorfozei*” (*Capul de obsidian*).

15.000 de pânze, 10.000 de stampe, 34.000 de ilustrații de carte, 300 de sculpturi, nenumărate lucrări în ceramică imposibil de répertoriat... Cam acestea sunt proporțiile uriașei cicatrice lăsate de Picasso.

Termen de raportare obligatoriu în arta secolului XX, el este artistul cu o popularitate fără precedent, ridicat în

⁵⁸ A făcut-o foarte extins esteticianul polonez Stefan Morawski

slăvi sau negat, dar imposibil de ignorat, întreaga lui creație este un adevărat muzeu al formelor, o sumă a artei contemporane și totodată a artei din toate vremurile cu multiplele ei resurrecții. El însuși *„Știa câte învieri însoțiseră expozițiile sale> de la sculptura romanică la cea mexicană, de la măștile negre la tablourile naive, de la picturile preistorice la toate formele agresivității. Cu el, creația artistică se regăsea până la caverne, pentru ca această aventură să se desfășoare paralel cu aventura lui”* (Capul de obsidian). H. Sedimayr vorbește despre proteismul lui Picasso și tocmai acest proteism face cu neputință o fixare într-un cadru estetic exact. Vitalitatea sa creatoare, până la adâncă bătrânețe, refuză clasificarea, în timp ce alți artiști se situează docil sub eticheta care le fixează identitatea. Să-ți placă sau nu artistul Picasso e greu, pentru că asta presupune a-l aborda din perspectiva unei estetici. Care? Când el însuși se sustrage principial oricărei estetici: *„În primul rând ar trebui să li se explice oamenilor că o creație este rareori un fenomen estetic”* (Capul de obsidian). Este mai mult: un mod de a exista care nu se măsoară prin obediență fără de anumite canoane, ci prin capacitatea de a smulge lumii stagnante propriile tale imagini și de a i le impune. În acest sens, personajul real Picasso devine unul dintre cei mai expresivi eroi posibili ai lui Malraux și prezența sa în galeria de personalități a *Aniimemoriilor* este cât se poate de firească în sensul lui Malraux: *„Ceea ce mă interesează într-un om oarecare este condiția umană; într-un mare omy mijloacele și natura măreției sale; într-un sfânt caracterul sfințeniei sale. Și câteva trăsături care exprimă mai puțin un caracter individual cât o relație particulară cu lumea”*. (Capul de obsidian). Această *„relație particulară cu lumea”* se reprezintă în lumea creată de Picasso *„în concurență cu realitatea care îi este impusă,*

cea a «vieții». „Un mare romancier trebuie să facă concurență vieții” este titlul principiu al unui articol de Malraux (Artsy 1952,). Nu trebuie decât să înlocuim *romancier* cu *pictor*, sau *artist* în general.

Secțiunea amplă din *Antimemorii* intitulată *Capul de obsidian* este o monografie Picasso, dar o monografie făcută de Malraux – mai degrabă un roman Picasso în genul romanelor eseistice ale lui Malraux, și în care „eroul” se reprezintă în măsura în care își reprezintă „romancierul”. Un roman al creatorului Picasso în spiritul său, fără nicio incursiune în biografia personajului; pentru Malraux, biografia, ca și istoria „nu determină, ci cheamă” (*Metamorphose des Dieux*).

Definindu-l pe Garine, Malraux spunea: „... o singură rațiune care nu-i o parodie: folosirea cea mai eficace a forței sale”. Este tocmai ceea ce se demonstrează în cazul Picasso ca nicăieri în exegezele ce i s-au consacrat. Toată cartea este spectacolul interpretat al unei vocații sieși credincioase.

La Picasso, vocația artei se conjugă cu cea a luptei. „În definitiv, îi spune el lui Malraux, nu poți lucra decât lup tind cu ceva. Chiar cu tine însuși”. În consecință, relația lui cu realitatea este antagonică. Niciodată nu va putea fi copistul ei. Pentru el, „Natura trebuie să existe pentru ca s-o poți viola”. În spiritul acestei profesii de credință, e cât se poate de firesc „Să deplasezi. Să pui ochii în picioare. Să contrazici (...) Natura face multe lucruri ca mine, dar le ascunde! (...) fac o pictură care mușca”. (*Capul de obsidian*). Voința dominatoare a artei sale se constituie ca cea mai imediată exemplificare a tezei lui Malraux, potrivit căreia: „Arta se naște tocmai din fascinația insesizabilului, din refuzul de a copia spectacole; din voința de a smulge jormele lumii pe care omul o îndura pentru a le face ră între în cea pe care o guvernează” (JLes

Voix du Silence).

Același principiu definitoriu pentru Picasso, mutat pe planul acțiunii imediate generează eforturile de autedepășire eroică a personajelor lui Malraux încă de la primele scrieri. „1 Viața este o materie, spune Perken, totul e să știi ce faci din ea...” Picasso-om-de-acțiune-pictor va spune: „Trebuie făcut ceea ce nu exista acolo și n-a fost făcut niciodată. Asta-i pictura: pentru un pictor, catch-ul cu pictura” (*Capul de obsidian*).

Subtextul este revolta. „Ce să faci cu cadavrul ideilor care stăpâneau conduita oamenilor când își credeau existența utilă vreunei salvări oarecare, se întreabă Claude L'année, ce să faci cu cuvintele celor care vor să-și supună viața unui model, aceste alte cadavre?”. „Ce este sculptura? Ce este pictura? se întreabă Picasso. Veșnic ne cramponam de niște idei bătrânicioase de niște definiții perimate, ca și cum rolul artistului n-ar fi tocmai să dea altele noi” (*Brassai, Convorbiri cu Picasso*). Noile forme sunt anti-formele picas siene, în opoziție cu producția „artiști lor-pi ciori” y cei care „își fabrică o mică formă de prăjituri și după aia, fac prăjituri. Veșnic aceleași prăjituri. Sunt foarte încântați” (*Capul lui obsidian*).

La Picasso, tocmai fuga de stil devine stil. Heraclitismul său, veșnica lui prefacere, neputința de a se fixa trădează un fond donjuanesc, atât de spaniol, în care nevoia unui absolut, imposibil în „*Arta civilizației noastre al cărei vid spiritual îl exprimă rânjind*”. (*Capul de obsidian*), se convertește, printr-o dialectică firească, în nihilism. „În mod obișnui /, îi spune el lui Christian Zervos, un tablou se constituie din suma adaosurilor. În cazul meu este o sumă a distrugerilor** (1935).

Există, desigur, și el o știe, o artă inocentă, dar nu a lui. Inocența la care uneori chiar jinduiește cu declarată melancolie - „*Ahy dacă aș fi «artisptictor»... (...)* Cât m-ar

amuza să pictez așa ” îi mărturisește el lui Brassail – inocența aceasta îi este interzisă, precum eroilor lui Malraux tihnită „viața de praf”. În dialectica ei, arta lui Picasso este o revoluție permanentă, într-o epocă de criză pe care o contestă. Dar ar fi putut accepta el oare echilibrul grecesc? Structură barocă, Picasso este organic incompatibil cu calmul și seninătatea clasică. Rousseau Vameșul are candoarea unui Parsifal, Rouault are caritatea, Chagall are înțelegerea și puterea laudei. Picasso nu are aceste resurse. Are, în schimb, agresivitatea – caracteristică esențial donjuanescă ce justifică trimiterea noastră la legendarul său conațional. Neputința lui Don Juan de a se fixa se conjugă în mod firesc cu starea de permanentă agresivitate a cuceritorului, care, vânător al absolutului, nu se poate concepe fixat în cucerirea sa. De aceea Don Juan nu va cunoaște niciodată stabilitatea în iubire. Picasso nu se poate concepe într-o lume stabilă și nici într-o stare lăuntrică stabilă. Cazul său exprimă deopotrivă starea de criză din afară a unei civilizații care, cum spune Malraux în ultimul său interviu („UExpress, 8 – 14 noiembrie 1976) trecând de la trăsura la bomba atomică și zborul spre lună vădește totuși inaptitudinea completă de a se concepe – și reflexul ei într-un temperament instabil prin vocație. De aceea Picasso nu se poate concepe în stabilitatea unei formule artistice definitive, y, Cea mai furibundă acuzare a picturii, scrisă în tablouri, aparține picturii notează Malraux. Și întregește: „Când a mai luptat un pictor cu atâta înverșunare împotriva picturii, și fără îndoială împotriva lui însuși? (Capul de obsidian).

În galeria personajelor românești ale lui Malraux, Picasso și-ar afla locul alături de nihiști ca Hong (*Cuceritorii*) sau Tehen (*Condiția umană*).

Un simplu exercițiu de „traducere” învederează

elocvent această trimitere.

Iată câteva notații din portretul lui Hong:

„... el a descoperit ca nu ura deloc fericirea celor bogați y ci respectul pe care și-l purtau... Dezgustul său pentru respectabilitate... l-a dus în rândul revoluționarilor. Ca toți cei însuflețiți de pasiune, se exprimă cu forță, ceea ce îi da autoritate, și această autoritate a sporit prin caracterul pătimaș al urii sale împotriva idealiştilor. îi urăște pe idealişti pentru ca pretind că «aranjează lucrurile». El nu vrea ca lucrurile să se aranjeze... El, Hong, nu se număra printre cei care au copir, nici printre cei care se sacrifică, nici printre cei care au dreptate pentru alții în afară de ei înșiși... Se coate că prea mulți oameni s-au lăsat abătuți de la vocația lor mică pentru umbra unui ideal oarecare... Aceasta nevoie de acțiune... Fiecare ucidere sporește încrederea pe care o are în el însuși... ce

Și portretul lui Tehen:

„Terorismul devenea pentru el o fascinație... Capabil să învingă, dar nu să trăiască în victoria obținută... Se aruncase în lumea omorului și nu va mai ieși din ea: cu înverșunarea lui, el intra în viața teroristă ca într-o temniță... nu putea trăi dintr-o ideologie care să nu se transforme în acte... dar ura contemplarea... dar ca orice mistic simțea ca absolutul lui nu poate fi prins decât în clipă... Deplina stăpânire de sine...

Și parafraza liberă pentru un portret posibil al lui Picasso:

El a descoperit că nu ura încântarea de sine a «artiștilor pictori» fixați în confortul unor estetici, cât respectul pe care și-l purtau. Aversiunea lui pentru respectabilitatea academică l-a dus în primele rânduri ale avangardei. Ca toți cei mânați de pasiune, se exprima cu o forță care îi dădea autoritate, și această autoritate a

crescut pe măsura înverșunării cu care ura orice formă de conformism artistic. Era formele gata confecționate ale «artiștilor-pictoriv» în care vedea o împăcare cu realitatea, când relația lui cu realitatea era luptă. Picasso nu se număra printre artiștii care lasă urmași. Cine ar putea prelua succesiunea lui? ISF - ici dintre cei cât e se sacrifică, nici dintre cei care au dreptate pentru alții în afară de ei înșiși. Considera că prea mulți artiști s-au abătut de la vocația lor unică amăgindu-se cu formula unui stil. În nevoia lui permanentă de mișcare, de acțiune, știa că fiecare distrugere îi sporește încrederea în el însuși. Ucigaș solitar al propriilor sale forme, urmărea fascinat jocul necurmat al metamorfozărilor sale, capabil să învingă, dar neputând trăi niciodată în confortul victoriei. Se închisese în lumea artei sale ca într-o temniță. Orice noua posibilitate întrezărită trebuia transformată prin act în tablou, sculptura, ceramica, desen, căci ura stagnarea care te putrezește. Ascet al vocației sale, //az a? absolutul său nu poate fi prins decât în clipa creatoare. Deplina stăpânire e de sine...

Alături de unele citate care apar în aceste pagini, altele s-ar putea adăuga pentru a susține cu propriile lui afirmații schița portretului de mai sus.

Nihilistul Picasso, așadar I Numai că afirmațiile sunt în general ambigue și fiecare poartă propria ei contrazicere. Orice negare aduce cu sine, implicit, o afirmare. Afirmarea contrariului negării. Cum în natură distrugerile ciclice poartă în ele promisiunea renașterilor viitoare. Numai tăcerea și indiferența neagă radical. Nihilismul lui Hong și al lui Tehen are o direcție și o arie exacte, iar distrugerile lor se integrează în procesul dialectic al revoluției care vrea să schimbe un destin îndurat într-unul dominat. Aceasta pe planul istoriei. Pe acela al artei, distrugerile succesive ale lui Picasso sunt tot

atâtea sinucideri și reînvieri din care se nasc formele noi cu promisiunile pe care le poartă în ele. „*Fac un tablou, apoi îl distrug*, îi spunea el lui Christian Zervos. *În cele din urmă, totuși, nimic nu se pierde (...)* Cu fiecare distrugere a unei descoperiri frumoase, artistul nu anihilează descoperirea, ci mai degrabă o transformă, o condensează, o face mai substanțială. Ceea ce apare, în final, este rezultatul descoperirilor eliminate”.

Hong, Tehen vor să distrugă o societate de praf Ura lui Picasso, tot atât de neiertătoare, vizează o artă de praf.

Încă prea aproape de fenomenul Picasso, ar fi prezumțios să avansăm judecăți definitive, tocmai asupra lui, veșnic mobil și derutant. Sunt preferabile ipotezele. Am încercat să schițăm una în contextul general al viziunii lui André Malraux.

ION GHEORGHIU 1964

Abordezi un pictor ca artist din momentul când începi să-l recunoști. Nimeni nu-i pictor numai pentru că s-a născut pictor, ci pentru că a vrut să devină printr-un efort lucid și tenace, aprofundându-și vocația și formând-o în relațiile pe care i le impune realitatea artistică a epocii sale. Pictorul cel mai „naiv” la un contact superficial, Henri Rousseau, mărturisea că stilul său este „*rezultatul mei munci îndârjite*” și cine știe să privească pânzele fermecătorului Vameș, recunoaște sub aparența naivității o elaborare teribil de savantă. Artistul care lansează capodopere cum pasărea cântă este mit născut din lene și spaimă în fața eforturilor adesea dureroase ale gândirii creatoare. Andreescu a devenit Andreescu ca și Gheață, Petrașcu, Pallady ș.a., pentru că au știut să elimine elementele străine din ceea ce considerăm acum stilul lor, să reorganizeze plastic realitatea în raport cu tablourile de la care au pornit și din care au învățat imitând. Odată recognoscibil, un pictor impune obligația de a-i cunoaște

mijloacele prin care a ajuns să dea glas propriu vocației sale, *să opună*, așa cum spune Malraux, *tablourilor existente, tablouri care încă nu exista*.

Putem vorbi în cazul lui Ion Gheorghiu – aceasta fiind așadar întrebarea cu care trebuie să abordăm orice creator – de o identitate artistică proprie?

Începuturile pictorului stăteau sub semnul câtorva favoriți. Recunoșteai o cultură plastică nutrită abundant: Andreescu, Tonitza, Modigliani, Braque. De la unul idealul unei compoziții solide; o anumită afinitate sentimentală, cu altul. Una din pasiunile sale a fost și este Vermeer, și lecția strălucită de colorist a maestrului din Delft a fost bine asimilată. Dar sub diversitatea influențelor simțai vibrația unei sonorități specifice, un timbru particular care te avertiza că dincolo de preferințele constatabile e ceva care își încearcă vocea, gata să producă acea ruptură necesară pentru a afirma propria sa viziune, reținând de la modele unele elemente de limbaj, dar îmbogățindu-le cu mijloace noi, ale sale, apte să-l exprime. Cunoașterea profundă a artei populare și, în special, aceea a icoanelor pe sticlă va precipita această evoluție până la formele noi și inedite de acum, când tablourile sale nu mai pot fi confundate.

Calitatea specifică picturii lui Ion Gheorghiu este culoarea, evident într-o relație ce implică suma tuturor componentelor din care se naște un tablou: motiv, desen, compoziție. Dar toate aceste componente se vor organiza și modifica în raport cu sonoritățile culorii, servind acest mijloc de expresie preferat de sensibilitate și viziunea artistului.

Ca bun elev al lui Camil Ressu, Gheorghiu cunoaște valoarea desenului; schițele premergătoare, până la ultima variantă, cea trasată în cărbune, ca o schelărie a viitorului tablou, indică un virtuoz. Duetul precis și pur elimină

elementele accidentale și inutitul într-o concentrare care caută schema ideală, forma esențială ascunsă sub pitorescul individual al subiectului. Și acest gust al arbitrarului clasic, tentat să abstractizeze și nu să descrie, este un indicativ important pentru întreaga sa pictură.

Dar tentația abstractizării merge numai până acolo unde e necesară unei exprimări sintetice, adică atâta vreme cât servește ca mijloc rațional de analiză esențială a motivului și reruză pulverizarea acestuia în sugestii sau concepte subiective.

În consecință, valoarea descriptiv-anecdotică dispare în favoarea unei valori sensibile specifice.

dar lucid elaborată. Exact este așadar sentimentul care se degajă din tablou, ca rezultat al unei organizări plastice.

Și pentru că Ion Gheorghiu nu-i un „povestitor”, se explică de ce aria inspirației sale este destul de restrânsă, și cu deliberare. În naturi statice el recurge la motive să le spunem „clasice”: pești, păsări, flori, consacrata chitară, ulcele, vase, obiecte umile care ne înconjoară și cărora de multe ori ochiul nu le descoperă valori estetice. *„Ce deșertăciune și pictura, care stârnește admirație pentru asemănarea unor lucruri cu originale pe care nu le admiri”*, spunea Pascal, excluzând, ca auster jansenist, bucuria senzuală a ochilor, ignorând mai ales posibilitatea acestei arte de a exprima prin transfigurare valorile unei sensibilități particulare – cu alte cuvinte, pentru privitor, un mijloc de cunoaștere a realului în posibilitățile sale infinite. Dar pictorul știe că aceste obiecte vor deveni grație mijloacelor proprii artei sale, oglinda sufletului său, care la rândul lui este fragment din sufletul colectiv al țării și al epocii cărora le aparține. Rembrandt născut pe coastele Mediteranei, Renoir în Alaska, ar fi cu totul altceva.

E imposibil să concepi pictura lui Ion Gheorghiu altundeva decât aici, de unde își trage esența și unde, afirmându-se ea însăși, îi descoperim rădăcinile.

Când între două naturi statice pictorul atacă o compoziție sau un peisaj, concepute de altfel tot ca naturi statice, mijloacele de expresie unifică sentimentul și indică aceleași surse. O Veneție, compusă dintr-o aglomerare de cupole bizantine și colorată pe o dominantă de roșu, asociază imediat vechi icoane românești și consistența lor lemnoasă; capul înclinat al unui nud într-o atitudine de calm contemplativ are grația hieratică a unei Madone; „baigneusele” au ceva din păcătoșenia candidelor damnate din infernul frescelor mănăstirești și gesturile lor, pietrificate parcă, trădează un suflet cu amintiri bizantine; caroiajul unui acoperiș prelucrează sugestia unui motiv ornamental dintr-o icoană pe sticlă; penajul bufniței sugerează broderia unei îi. În fine, materialitatea specifică a culorii lui Gheorghiu, cu tonurile ei atât de prețioase, amintește smalțul ulcioarelor, vibrația ei are ceva din vibrația pe care imperfecțiunile sticlei manufacturiere, ale „glajei” și uzura timpului au eliberat-o din aplatul inițial al icoanelor pe sticlă. Dar identificarea acestor surse nu înseamnă *deloc* imitații de folclorist sau arhaizări, ci metamorfoze simțite și gândite îndelung și cu inteligență plastică, prin care pictorul reușește să valorifice în forme moderne fondul unei spiritualități specific românești.

Organizarea motivului real în echivalența sa picturală nu urmează ordinea naturalistă, ci armonii plastice cu voite rigidități geometrice. Ion Gheorghiu intră în categoria pictorilor care pictează în atelier și nu „la motiv”, tocmai pentru a se elibera de eventualele presiuni ale motivului, reorganizându-l apoi independent din schițe și, mult, din memorie. Un amănunt care proclamă această independență voită este faptul că majoritatea tablourilor

sale sunt închise într-un chenar de culoare care dublează delimitarea ramei.

Compoziția este în genere simplificată pe verticale și orizontale foarte lizibile, fără să evite, prin arabescuri dezinvolve, unghiurile drepte. Perspectiva, atunci când nu remarcăm tendința de a construi bidimensional, rezultă din contraste de tonuri calde și reci care se apropie sau fug de retină. Concludente în acest sens sunt mai ales peisajele din Praga sau cele cu uzine. Culoarea dobândește astfel un rol constructiv, își integrează formele, le delimitează în raporturi necesare, acuzând și mai mult geometrismul clasicizant al desenului inițial.

Spuneam că elementul dominant în pictura lui Ion Gheorghiu este culoarea. Dar ea nu acoperă naturalist suprafețe. Culoarea locală este eliminată când periclitează acordul. Învățând din lecția lui Vermeer ca și din aceea a smălțurilor populare, artistul transformă culoarea într-o prețioasă materie plastică. Ceea ce trebuie precizat și subliniat este faptul că tablourile sale nu sunt organizate în funcție de o sursă de lumină și totuși lumina e pretutindeni, încorporată în culoare, iradiată de ea; tonurile cele mai sumbre au proprietăți luminescente grație capacității pastei de a juca lumina diafană. Nu-i un hazard; această calitate provine din modul de preparare a culorii. Niciodată tonuri pure, ci suprapuneri cu dedesubturi savant eliberate, aparent accidental, în puncte sau pe zone foarte mici. Un anume galben este compus dintr-un verde care acoperă alt galben; deasupra, pictorul revine cu un galben țitron, apoi cu un oranj, din nou cu un galben de Neapole, și iarăși cu un oranj. Un verde putred dintr-un peisaj de baltă este un negru stins cu zeamă de galben etc. Această tehnică laborioasă ne îndreptățește să spunem, fără ezitare: „culorile lui Gheorghiu”. Intensitatea tonurilor se amplifică apoi în acorduri, fie pe

complementare, fie pe familii de culori. Lumina absorbită dirijează dialogul dintre forme și culori, fără să circule însă în tablou, ci pe suprafața lui. Niciodată pânzele sale nu te invită înăuntrul lor. Cine n-a simțit tentația de a intra într-un peisaj olandez, animat de obscura dorință de a-l lua astfel în posesie? Dar nimeni nu simte același impuls în fața unui vitraliu. Viziunea bidimensională uneori, un anume cloazonism evident în tablourile lui Gheorghiu invocă vitraliul. Înrudirea merge mai departe: fervoarea picturii sale, sentimentul de reculegere intensă și calmă uneori, alteori dramatic, dar întotdeauna „urând mișcarea ce răvășește liniile”, obligă contemplația. Pentru că obiecte, personaje, peisaje își pierd prin reconstrucție picturală și culoare impersonalitatea natura *listă*. Artistul și le-a însușit și le-a preschimbat în referințe la anumite stări emoționale pe care privitorul nu le poate lua în posesie ci le împărtășește, comunicând astfel cu autorul lor.

Încărcătura lirică a picturii sale exclude un reproș care i s-a făcut uneori cu destulă superficialitate. E vorba de „tendința spre decorativ”. Dar decorativul este adesea armonie neînsuflețită de emoție, în timp ce în tablourile lui Gheorghiu emoția palpită, contaminează. Ceea ce pare de corativ e mai degrabă aspirația de a clasiciza forme de artă populară.

Contrar unor aparențe, Gheorghiu nu-i un spontan exploziv, ci un meditativ care caută să exprime în forme sensibile conținutul unor reflecții întemeiate pe tradiționalele valori umaniste ale artei românești. Ceea ce nu exclude manifestarea unui temperament impetuos, dar presupune în permanență un control rațional, filtrele multiple ale unei îndelungi elaborări plastice.

Și dacă ar fi să amestecăm în definirea lui criterii dinafara picturii, ne-am gândi în primul rând la *poezie*, în

acea zonă a ei care înglobează toate artele, sub semnul bucuriei de a trăi.

La 35 de ani, drumul lui Ion Gheorghiu se arată larg deschis și plin de ispite creatoare, căci fiecare tablou e promisiunea unui tablou mai frumos. Iar la un adevărat artist, cursa aceasta ține cât puterea degetelor pe penel.

PUCĂ

ȘI EL ÎNSUȘI

O expoziție organizată de câțiva entuziaști în foaierul Teatrului Mic din București, câteva articole apărute cu acest prilej, precum și ilustrațiile publicate prin ziare și reviste au atras aproape simultan atenția asupra lui Florin Pucă și a desenelor sale.

Cei câțiva ani care s-au scurs de la acest debut l-au impus, acordându-i un loc și un statut destul de singular, undeva între rezerva ușor agasată a profesioniștilor în fața unui diletant prea aclamat și adopțiunea entuziasta a literaților care citesc în imaginile lui, dincolo de bufonada și de insolitul aparențelor, un univers poetic dramatic și de o mare autenticitate. Personajul în sine e foarte pitoresc în lumea boemei literare. Capul hirsut, împodobit cu o barbă neagră, cioplit parcă într-un lemn dur și rugos, îi dă o înfățișare de călugăr bântuit de vise rele sau de tâlhar dintr-o carte cu povestiri fioroase. Dar aparența feroce, cultivată cu oarecare cochetărie neagră și subliniată prin sarcasmele unui limbaj truculent, presărat cu absurdități savuroase și sincerități biciuitoare, este o mască pur defensivă, platoșa unei sensibilități în permanentă reacție, și pe care desenele o trădează de altfel.

Întâmplarea face ca semnatarul acestor rânduri să se numere printre cei care, de la bun început au urmărit cu un interes din ce în ce mai surprins și mai admirativ jocurile sale, pentru că Florin

Pucă s-a descoperit jucându-se, fără să-și dea seama

că din joaca lui va ieși la iveală o vocație ignorată până la cei treizeci și patru de ani câți avea. Cochetase până atunci și cu alte muze în răgazurile îngăduite de meseria lui de retușor fotograf la editura Meridiane și acuza toate simptomele unui viitor ratat; scria versuri, juca în spectacole de amatori, ticluia scenarii trăsnite, sau colinda cu aparatul de fotografiat pe la nunți și botezuri umile culegând imagini de un grotesc duios, vrednice de penelul bunului Vameș Rousseau, habar neavând că într-o bună zi se va apuca să și deseneze.

Ca desenator, a început cu mici glume creionate spontan, pe care le arăta celor din jur, ca să-i amuze, amuzându-se el însuși, cu oarecare uimire, de hazul pe care îl stârneau. Era într-asta o nevoie poate neștiută de a comunica și de a se comunica sub paravanul unui umqr desfășurat cu mijloace tot mai variate, cu o capacitate de invenție ce se amplifică pe măsură ce se lăsa captivat de propriile sale jocuri. De la improvizația cu iz dadaist, de la gluma grasă cu savoarea duboutiană (și trebuie notat că nici nu auzise de Dubout), de la narațiile burlești pe care s-ar putea glosa la modul urmuzian și până la dezlănțuirile fantastice din producțiile ulterioare, desenele lui Pucă afirmă un excepțional talent instinctiv.

Din ce în ce mai expresiv, mai definit în relațiile și atitudinile sale, personajul lui Pucă «pentru că marea majoritate a desenelor se ordonează în jurul aceluiași figurant în care recunoaștem propria sa înfățișare conturată uneori cu o vervă sarcastică, alteori cu o stranie melancolie – ne-a devenit familiar; mai mult, începem să vedem în el altceva decât o amuzantă intenție de caricatură: simbolul unei atitudini de viață.

Dincolo de nota lor umoristică, dincolo de anecdota imediată, de savoarea inedită a unui detaliu, privite în ansamblu, desenele lui Florin Pucă încheagă unitatea

morală a unui personaj. Acest personaj este el însuși, încercând să se descopere printr-o frenetică automultiplicare în diverse ipostaze. Dar o automultiplicare ce n-are nimic narcisiac, nimic egolatu, și din care citim, într-o parafrază voit grotescă – din pudoare, și chiar dintr-un soi de pornire împotriva-și – frământările unui suflet teribil de sentimental și de candid, veșnic dezamăgit și veșnic plin de poftă de viață, dar chinuit de handicapuri dificile: propria lui sensibilitate și impresia obscură că niciodată nu se va găsi pe el însuși, că întotdeauna va fi de prisos, că între aspirațiile sale intime și realitatea vieții sale ceva este în contratimp. Handicapuri cu atât mai incomode cu cât bănuim această sensibilitate brăzdată de ascunse cicatrice care fac alegerile prudente, posibilitățile îndoielnice, iluziile fragile și certitudinile pasagere. Iar la dezavantajele acestei structuri, vulnerabilă tocmai prin buna ei calitate, se mai adaugă malițiile hazardului, accidente din afară care-i joacă tot felul de renghiuri – acel ghiveci răutăcios care dintr-o mie de trecători te alege pe tine ca să-ți cadă în cap, coaja de pepene ascunsă perfid lângă rigolă care îți pândește pasul, tocmai ție.

Pornind de la joc, Florin Pucă a găsit treptat în desen modalitatea cea mai potrivită pentru a exprima aprigul său dialog cu el însuși și cu existența – dialog în care multe gânduri sumbre și multe melancolii nu-și vor primi, poate, niciodată răspunsul. Îl poartă cu toate acestea fără să se menajeze, fără să blesteme, cu resemnarea autoironică a acelor ghinionști lucizi care știu, ca și Heine, că dacă s-ar întâmpla ca din cer să se iasă o ploaie cu guldeni de aur, ei s-ar alege doar cu cucuiele. Într-un cuvânt, un melancolic dublat de un sceptic a cărui ironie amintește oarecum de *m/ț-ul* romanticilor; dar un melancolic care refuză autoînduioșarea lăcrămoasă, un sceptic care în adâncul

tainic al inimii sale ar mai vrea să creadă în miracole. Și dintre toate miracolele, se vede că acela al iubirii îl fascinează, tocmai pentru că ținta frecventă a sarcasmelor sale, îngroșate până la cel mai neiertător grotesc, este *el* și *ea*. *El*, întotdeauna stângaci, visător și inutil, *ea*, opulentă, nesimțitoare, tiranică; și cu toate acestea, inseparabil legați prin nu se știe ce bizar mecanism de afinități electice, căutându-se în ciuda tuturor farselor și trădărilor joviale sau feroce prin care se înlănțuie pe viață și pe moarte.

Dar a reduce desenele lui Florin Pucă la motivul cuplului înseamnă a vedea numai o latură, și nu ceea mai definitorie a unei creații complexe care a acumulat exploziv câteva sute de desene în numai vreo doi ani.

Două sunt registrele sale distincte și oarecum succesive, ele marcând într-un fel însăși evoluția lui. Unul, deliberat umoristic – un umor dus până la absurd prin insolitul asociațiilor – și în care desenele sunt de obicei însoțite de citate scoase din cele mai neașteptate cărți și broșuri cu un simț special al inadvertenței lor, la imagine. O piațetă, de pildă, iar acolo personajul lui Pucă, purtând o raniță în spate, și zăbovind perplex în mijlocul unei figurații absurde: o lampă de gaz pe caldarâm, un soi de amazoană grotescă ivinându-se de după un colț de clădire, niște animale total inventate și legenda: „*Putem spune că, în această privință, broasca țestoasă seamănă cu un om care, simțindu-se flămând, se duce, bunăoară, la restaurant sau, într-o sală de spectacole, același personaj tăind lemne pe scenă, iar dedesubt următorul text: „Să am iertare, stimați cetățeni, dar asta e, cum s-ar spune, curată porcăriesau, el și ea, într-o pădure, ascunși sub o pălărie pentru a scăpa de urmărirea unor jivine agresive; în sfârșit, trenuri cu picioare în peisaje abracadabrante, obiecte eteroclite care puse alături amintesc de faimoasa*

întâlnire fortuită pe-o masă de disecție a unei mașini de cusut și-a unei umbrele, despre care vorbea Lautréamont.

Repetarea anumitor atitudini și situații neagă însă ceea ce la prima vedere pare gratuit. Ipostazele personajului Pucă sunt aproape totdeauna în dezavantajul său. Funcția umorului este aceea de-a sancționa astfel sentimentalismul său Incorrigibil. Și e ceva nespus de copilăresc și de emoționant în acest sentimental care se răzbună pe el însuși pentru că nu poate măsura lumea decât cu trăsăturile inimii sale, printr-o optică ce se plătește deseori cu durere.

Jocul odată dezlănțuit, artistul va căuta să-l depășească pentru a-i conferi semnificațiile profunde ale unei adevărate confesiuni. Imaginația inventivă se dovedește inepuizabilă și descoperă treptat voluptatea de-a uzurpa aparențele, de-a rupe ordinea știută, modificând, desfigurând, plăsmuind hibridi de-o surprinzătoare veridicitate care duc gândul privitorului la bestiarele arhaice ale artei fantastice. În această ordine de idei, figurația animalieră a desenelor sale, ca și asamblările grotești sugerează asociații cu atât mai surprinzătoare cu cât nu se deduc printr-o filieră de influențe. Ele există în mintea privitorului cultivat, artistul ignorându-le. Aceste *impossibilia* pitorești sunt invenții spontane și foarte personale cu înrudiri depărtate în timp, ceva în genul *droleriilor* franțuzești sau așa-numitelor *babewyn* engleze. Cu ajutorul lor Pucă își creează astfel un vocabular propriu, aproape emblematic, merit să-l exprime.

Al doilea registru devine așadar prin excelență meditativ, grav, dramatic. Într-un copac, fiecare frunză reproduce fizionomia personajului, iar pe alee, un măturător – tot el – îndeasă în tumbăraie frunzele căzute... un labirint (motiv manierist tradițional) de cărări pe care, multiplicat de astă dată sub înfățișarea unui pelerin,

personajul nostru călătorește spre un soare în mijlocul căruia tronează un scaun... aici îl descoperi odihnindu-se pe-o sforică prinsă de-a curmezișul altui soare iradiind sus raze, jos rădăcini... aici în chip de Orfeu hilar cântându-le din vioară unor fiare de specii incerte... dincolo îl vezi zburând cu păsările lui stranii spre un copac mirific care galopează la rândul său în întâmpinarea lui purtat de rădăcini ce s-au întruchipat într-altă jivină din bogatul său bestiar... sau tronând ca un rege melancolic și somnolent în mijlocul unui peisaj de-o stranie dezolare, tenebros, văduv, neconsolat întocmai ca acel JDesdichado prinț de *Acvitalia din sonetul lui* Gérard de Nerval.

Fiecare imagine adaugă un nou episod la o epopee fantastică populată cu fapte ciudate, păsări crude care îl atacă, armăsari înaripați, cu capete suave, sub aripile cărora se ascunde, peisaje stâncoase cu sugestii antropomorfe, țărcuri labirintice, arbori cu rădăcini crescute ca un păienjenis din care se iscă el însuși într-o ciudată simbioză.

Frecvența anumitor motive nu-i deloc întâmplătoare: soarele, zborul, prăbușirea, jivinele agresive, și, în sfârșit, permanenta sugestie a însingurării notifică un simbolism al imaginilor ce răspunde adânc într-o sensibilitate de factură barocă, zbuciumată, înfricoșată de fragilitatea condiției sale omenești.

Toate elementele obiective, din afară, sunt modificate în sinea lui pentru a exprima apoi un peisaj interior. „*Oglinda este maestrul* nostrute, spunea Leonardo, și ceea ce ne oferă și mai ales își oferă Florin Pucă sunt propriile sale răsfângeri. *Amintiri despre mine* este chiar titlul uneia dintre expozițiile sale. Din momentul când încearcă să iasă din el însuși, să devină obiectiv ilustrându-l pe altul (versurile lui Teodor Păcă, de exemplu) riscă să se piardă, sau, în cel mai bun caz, tot pe sine se regăsește.

Introvertirea lui frenetică îți lasă uneori impresia că tot ce desenează este penitența unui posedat care își exorcizează astfel demonii, pentru că poartă întotdeauna în suflet imaginea unui soare posibil.

În ceea ce privește procedeul folosit de Pucă în *capriciile* sale - căci factura spontană a desenelor bazată pe jocul liber al sensibilității și al fanteziei îndreptățește această definire de gen - el amintește întrucâtva dicteul automat al suprarealiștilor, redescoperit printr-o pură intuiție.

În fața foii albe, transcriind starea de spirit în care se află atunci când desenează, Florin Pucă își metamorfozează amintirile emoționale în imagini urmând capriciul discontinuităților fanteziei și organizându-le în raport cu spațiul de care dispune pe hârtie. Compoziția se organizează astfel pe criterii plastice senzoriale, necontrolată voluntar și fără reveniri. Desenând, autorul își dezvăluie sieși tot ce s-a asociat spontan în sinea lui. La rândul său, privitorul recompune din elementele acumulate în narațiunea grafică starea emoțională a desenatorului.

Desenul propriu-zis îndeamnă la rândul său destule asocieri posibile la modalități consacrate.

Hipertrofiile sau atrofiile formelor, racursiurile neașteptate, tensiunea dramatică pe care o creează astfel de procedee îi conferă virtuți de factură expresionistă, în timp ce extravaganta reprezentărilor sugerează ca repere nume prestigioase ale măștrilor fantasticului.

Toate asocierile posibile nu știrbesc originalitatea acestui desen atât de adecvat conținutului său și de aceea atât de elocvent în exprimarea unei realități sufletești, singulare și autentice. De aici și ceea ce ni se pare a fi însă unul dintre marile sale merite: contribuția implicita la repunerea în drepturi a figurativului într-un moment când

intoleranța abstracționismului, viabil mai mult prin iscusința verbală a comentatorilor, tinde să întroneze un nou academism exclusiv și dogmatic, când artistul plastic, neîncrezător în impulsurile sensibilității, tinde să devină din ce în ce mai mult un făcător ingenios și artificial subjugat de-o exasperată și exasperantă deliberare pur intelectuală.

Cum și-a câștigat Pucă dintr-odată maturitatea și virtuozitatea sa de expresie e greu de spus. Un instinct obscur l-a făcut să descopere prin proprie emoție și experiență procedee universale, căci tot ce face a descoperit el însuși, singur, netrecând prin niciun fel de școală, și într-un timp record. Se întâmplă și așa din când în când. Sunt reușite admirabile în sine, dar detestabile ca exemplu pentru cine ar crede că arta este doar un fel de iluminare spontană și nu cere ca atare studiu și îndelungată elaborare. Dar cazul Pucă există și rezistă ca excepție în confirmarea unei reguli.

ECHILIBRUL ALTERNANTELOR: GHEORGHE I. ANGHEL

„Cine a spus că pictura nu se explică ci se simte? sirătați-i că minte”, spunea odată Dufy (28 aprilie 1943). Într-adevăr, a simți doar pictura este abia primul pas în abordarea ei, suficient pentru amatorul de imagini care își afirmă cu această motivare preferințele subiective. Dar simpla preferință este, îndeobște, un criteriu rudimentar și înșelător ce poate acorda statut artistic și mărului naturalist dintr-un tablou pentru inocentul temei că aspectul său îmbietor trezește o concupiscentă gastrică, sau nudului de gang cu nuri sugestivi și, deopotrivă, elucubrației cu ifose metafizice care stârnește exaltarea și extazul snobilor cu pretenții intelectuale. Nu rareori, artiști autentici întrunesc mult mai puține preferințe decât autorii de producții numite artistice, aceia pe care Picasso

îi numea „artistes-peintres” sau, principiul fiind transferabil, „artiști-sculp tori**”, „artiști-poeți-romancieri-dramaturgi«ș.a.m.d., cu a căror opere s-ar putea clădi o stivă, tot el spune, „până-n lună”. Și asta pentru că valoarea nu implică seducția mondenă, la diversele ei niveluri, iar accesul la opera autentică impune o anumită inițiere, depășirea comodității de gândire care refuză ceea ce nu înțelege sau mai bine zis nu simte la prima vedere. Or, ajuns la deplină maturitate, stăpân pe mijloacele sale și afirmând o personalitate artistică dintre cele mai reprezentative, atât în cadrul generației, sale ilustrate, printre alții, de Horia Bernea, Florin Mitroi, Marin Gherasim, Teodor Moraru.

Ion Dumitriu ș.a., cât și în ansamblul picturii noastre contemporane, recunoscut ca atare și în țară și peste hotarele ei, Gheorghe I. Anghel nu-i un pictor de acces facil, la primă vedere.

Nu-i mai puțin adevărat că, până să ajungă la identitatea lui inconfundabilă, trecuse prin căutările firești ale începutului, prin acea fază confuză în care doar voința de identitate autonomă nu te dezrobește până-ntr-atât încât să devii tu însuși materia propriei tale opere când încă nu faci pictură, ci te supui picturii – celei pe care ai văzut-o, ai cercetat-o și la care te raportezi –, când vederea altor tablouri n-a copt suficient conflictul cu acele tablouri, pentru a ajunge, într-un fel negându-le, la propriul tău tablou; când, în fine, poți foarte bine rămâne până la sfârșit un „artist-pictor”, mai mult sau mai puțin onest, trecut neștiutor pe lângă propria ta autenticitate, prezentă în cine știe ce filon aparent neglijabil, și pierdut, pentru că ți-a lipsit perspicacitatea de a te descoperi, șansa de-a fi descoperit, sau pur și simplu ești amețit de un succes de circumstanță. Întocmai ca și legendarul căutător al pietrei filosofale care, târziu la bătrânețe, constată că metalul

prost al cingătorii sale se preschimbase în aur, dar nu mai știe, robit de-a lungul anilor de automatismul gestului, care piatră dintre multele încercate... și aruncate... operase transmutația.

A căuta într-o biografie de artist semnele unei vocații precocă este o întreprindere inconcludentă și comportă riscul de a se degrada în duioasă hagiografie. Chiar dacă semnele vocației nu pot fi negate, în judecarea propriu-zisă a artistului de mai târziu ele nu aduc decât un amănunt de ordin anecdotic. Foarte mulți copii desenează și nu mai puțini copii minune promisi cu entuziasme artei sfârșesc prin a evolua spre alte îndeletniciri. Copiii nu fac artă, ci pur și simplu desenează, sau scriu poezii, sau cântă cu o gratuitate pe care adulții n-o înțeleg întotdeauna, din păcate, întrucât o stimulare sentimentală poate pricinui ratări de neiertat. Noi recunoaștem în producțiile lor elemente artistice involuntare. Pentru a face artă se cere să ai conștiința că faci artă.

Există în biografia lui Gheorghe I. Anghel un fapt care, prea literar aproape, se cuvine totuși amintit. Ca mulți copii, desena și el, fără să-și alarmeze familia și fără să fie proclamat copil minune. Oricum, viitorul său era hotărât: va fi marinar, profesiune cu antecedente foarte stimulate în familie, alături de cea de pescar, profesiunea tatălui - mecanic de locomotivă - fiind o excepție. Dar nimeni nu-l împiedica să deseneze. La vârsta de șase ani, îi înmânunase pe colegii săi de clasă adunați în jur: „Ia uitați-vă ce-a făcut Anghel aici!” l-au pârat ei admirativ învățătoarei, care a privit și ea cu interes un desen ce trebuia să illustreze o povestioară cu un cerb. Înarmat cu hârtie și creioane colorate, copilul bătea străzile cartierului în care locuia, din spatele Căpităniei portului Galați, și desena printre dărâmăturile lăsate de război. O șansă de care își amintește cu firească grațitudine - avea

pe atunci vreo zece ani – i-a apărut într-o zi sub înfățișarea unei distinse doamne cu părul alb. „Colorezi frumos, dar nu știi să desenezi deloc”, i-a spus și l-a chemat la ea acasă. Locuia în același cartier, peste două garduri, pe care copilul ajunsese să le sară și de câteva ori pe săptămână. Îi deschidea curtenitor un domn înalt, subțirel, chel, cu un aer englezesc, care se așeza apoi la o măsuță și bătea imperturbabil la mașină tot soiul de acte, în timp ce el însuși era pus să deseneze cutii de chibrituri în perspectivă. Așa a învățat alfabetul desenului. Mai veneau acolo și alți copii, printre ei Rodica Hanagic, pictor-scenograf acum, iar mult mai târziu sculptorul Napoleon Tiron și pictorul Ion Dumitriu. În afară de desenatul cutiilor de chibrituri, copiii ieșeau și la peisaj, măsurau casele și copacii cu andreaua, ca la portret, învățau să lucreze cu acuarele. Odată, după o vreme, doamna a desfăcut niște suluri și i-a arătat desene, propriile ei desene expuse pe vremuri la Paris, alături de Braque, Picasso, Juan Gris, pentru că doamna era pictorița Lola Schmierer Roth a cărei retrospectivă târzie a avut loc la București, în 1975. În anii următori, elev la Liceul militar de marină și apoi la Școala de marină comercială, Anghel continua să-i arate ce lucra. Cu toate acestea, deși urmărea atent cum și ce lucrează, dându-i sfaturi și vorbindu-i mult despre pictură, bătrâna pictoriță nu-l angaja niciodată în pronosticuri exaltate, ca să nu încurajeze o opțiune pentru care singur el trebuia să decidă. O dată doar îl muștruluse, ieșind din rezerva ei obișnuită. „*Hram încredințat ca tot marinar voi fi. O meserie sigură. Navigația m-a fascinat de când mă știu – povestește Gheorghe I. Anghel – ceea ce a înfuriat-o foarte tare: «Ce vrei să faci? Să ajungi un aventurier, să umbli de colo colo?» A. m ales aventura picturii*”. Abia după vreo șase-șapte ani de la terminarea facultății, examinându-i

lucrările, i-a spus cu un aer mulțumit: „Ești pe o cale bună”.

La prima sa expoziție, din 1968, în foaierul Teatrului de Stat din Galați, Anghel nu depășise un foarte prob și promițător debut. Cu un meșteșug bine învățat la facultate, făcea o pictură seducătoare la prima vedere, în care detectai afinități și preferințe din momentul acela: Virgil Almășanu, din generația imediat înaintașă; dintre marii consacrați: Țuculescu, a cărui retrospectivă din 1965 produsese un adevărat șoc cultural. Se vedeau, de asemenea, influența, artei populare, cunoscută în vagabondajele sale prin localitățile din Munții Buzăului, apoi amintirea vestigiilor bizantine din copilăria petrecută printre ruinele Dinogetiei, coroborată, acum, și de cunoașterea livrescă a Bizanțului și, în fine, seducția naturii imediate, pe care uneori și-ar fi dorit-o aproape nemijlocit în tablou. Încă nu ajunsese la acel stadiu al personalizării sale artistice când, ca să folosim butada plină de miez a lui Picasso, ar mira frunzele care s-ar pomeni pe neașteptate frunze în tablourile sale. Se mai afla pe acea muchie alunecoasă dintre cel care reproduce imagini ale lumii și cel care propune o lume în imaginile sale. Cu alte cuvinte, nu-și cucerise locul, pe care îl ocupa în propriii săi ochi și numai de el știut, ca să ne exprimăm chiar cu cuvintele lui dintr-un interviu publicat în revista *Jlrta*, în 1983. Aspira însă la acest loc și nevoia unei rupturi radicale răzbătea tot mai pronunțat în tablouri. Era pe calea bună.

Cronicarul său de atunci - Corneliu Stoica - deslușea cu sagacitate în ziarul gălățean *Viața nouă* (16 iunie 1968) promisiunea unui timbru propriu, un inefabil aer... parcă melancolic împletit cu o vădită reflexivitate și, mai ales, lirismul care îl va îndreptăți pe Ion Frunzetti să afirme în Anghel, pictorul, un mare poet. După mai bine de

cincisprezece ani ani de la debut. Această bună cale a străbătut-o răbdător, cu îndârjirea tăcută în care suntem ispiți să regăsim fibra dură și rezistentă a ascendenței sale macedo-române.

„Acum, mărturisea artistul în catalogul expoziției din 1978, privesc ca Ianus cel cu două chipuri: în urmă, la anii mei, nostalgice orizontale ale lanurilor de stuf prin care rățacea visător centaurul de pe pietrele Histriei; în față, la cumplitele îndoieli de care sunt cuprins în nesfârșita mea truda de pictor. Și așa, singur, cu tristețile și nedumeririle mele, ostenesec să fiu cuminte ucenic al propriei mele meserii, căci de la ea învăț în taina atelierului cum să-mi regăsesc liniștea” - și, adăugăm, treptat și tot mai adânc, propria pictură.

Dar când un artist vorbește despre singurătatea lui, aceasta trebuie interpretată cu delimitările convenite. Prin însăși condiția sa, un artist nu poate fi singur. Este în orice caz o singurătate privilegiată, pentru că-i împărtășită prin acela care este și primul ei confident, opera; altminteri, alternativa ar fi sinuciderea artistică prin tăcere. Și-apoi, pentru un pictor, față de propriile sale tablouri există un mod obligatoriu tablourile celorlalți, și există, tutelar, artiștii exemplari ale căror lecții călăuzindu-l, ajunge să-și afle și să-și precizeze drumul. Or, cunoașterea reperelor alese de un artist este edificatoare în explicarea lui. În cazul nostru: Andreescu pentru meditația sa gravă și profundă; Vasile Popescu, pentru admirabila sinteză de fervoare și luciditate, încă nu destul de prețuită și, deopotrivă, pentru marea lecție de modestie demnă cu care s-a distanțat de zarva vanitoasă a contemporanilor săi. Dintre marii artiști universali: Policlet, sculptorul care concepe trupul omenesc ca pe o arhitectură muzicală, Leonardo, pentru capacitatea excepțională de a accepta viața în totalitatea ei; Mantegna, pentru austeritatea lui

riguroasă; Ingres, amestec bine stăpânit de febră senzuală și calm – acest „romantic al clasicismului”, cum îl numește Focillon. În fine, dintre contemporani: Estéve, pentru voința de a cuceri și organiza teritorii noi ale picturii; Tapiés, creatorul ascetic al unui spațiu spiritual ce refuză presiunea tehnicistă a vieții contemporane.

Semnificativă în intenția noastră de a contura spațiul spiritual al unui artist și nu de a-l defini cu complexul de superioritate mai mult sau mai puțin conștient al criticului care definește autoritar, apare și pasiunea pictorului pentru muzică. „01/ *despre muzică, spune Gheorghe I. A.nghel, ea n-ar trebui să lipsească din viața nimănui; unii o folosesc ca divertisment, alții la muncă. Eu o folosesc la muncă...* în lunga mansardă-atelier de la etajul al nouălea, rânduită ca un interior de navă, muzica este o permanentă prezență și nu mai puțin edificatoare sunt preferințele, calmul recules și atât de echilibrat construit al preclasicilor alternând cu romantismul melodic al lui Brahms și al lui Bruckner, cu tumultul „colorat” al orchestrației wagneriene.

Cititor de poezie și el însuși poet în momente de răgaz, Anghel are și în acest domeniu repere bine fixate: Blaga, Ion Barbu, Pillat, Michelangelo, Shakespeare.

Caracteristic pentru Gheorghe I. Angel este faptul că el nu pictează un tablou; pictează cicluri de tablouri. Și de la bun început – de la prima expoziție din 1968, intitulată *A.notimpurile* – așa și-a conceput pictura. Din nevoia de el însuși declarată „... de-a *măcina*, de a *epuiza* – *pe cât posibil* – fiecare *moment*, fiecare *stadiu prin care trec*” ** Delimitările în dezvoltarea acestor cicluri sunt difuze, și dacă un ciclu purcede cronologic imediat din cel precedent, alteori, un nou ciclu, desprins ca o ramură din trunchiul altuia în plină creștere, evoluează apoi paralel cu acela care i-a dat naștere, pentru a deveni, laolaltă,

generatorii celui care urmează. În fine, sunt cicluri pornite odată, a căror execuție alternează în acord cu impulsurile și dispozițiile artistului, fiecare urmându-și creșterea proprie. Astfel, ciclul Vioaia, cuprins în perioada 1975 - 1978, îi succede celui intitulat *Amintiri despre locuri necunoscute* (1972 - 1974) și dintr-însul se ramifică ciclurile Marea (1976 - 1980) și Nostalgia *orizontalelor* (1976 - 1978), din acesta din urmă desprinzându-se, în același an, motivul Insulei, dezvoltat până în 1980. La rândul ei, Insula îi va inspira, doi ani mai târziu, ciclul Monumentul *bizantin* (1982 - 1984), chiar dacă prima lui schițare datează din 1976, sugerată de vestigiile bizantine de la Ochrida, iar din acesta se naște suita *Castrului roman*. Concomitent cu ciclul Ploaia, deci tot din 1975, și până în 1977, Anghel dezvoltă ciclul Uneltele *pescarului*, din care derivă Brigada *lui* Crisanti și Năvodul *lui* Crisanti (1977 - 1981). Într-alt registru tematic și afectiv se înscriu ciclurile mitologice: Cariatida (1976 - 1981), Iubirile *unui centaur* (1976 - 1980), Povestea *Minotaurului și-a preafrumoasei Pasiphae* (1981 - 1982) și Idila *mitologică* (1982). Acest curs al picturii sale duce gândul la succesiunea de motive și construcția unui concert. „Și poate că ciclurile mele, declară el, sunt pornite tot din muzică: nevoia de-a lua un motiv, de a-l dezvolta, de-a mă întoarce la elil, Iar ceea ce distinge în consecință ansamblul picturii sale este coerența arhitecturală, de edificiu stilistic unitar, în ciuda diversității tematice ca și a stării de spirit care generează această diversitate - am spune consubstanțială, pentru a o deosebi apăsător de diversitatea exterioară, mimetică, a celor care pictează sub influența ultimului album frunzărit, a ultimului pictor admirat. De aceea și judecarea unui singur tablou, a unui singur ciclu independent de contextul ansamblului devine insuficientă pentru a restitui imaginea integrală a

artistului, spiritul edificiului pe care îl construiește, într-un cuvânt viziunea personalizată, cu toate elementele ei. Asta ne întărește în ideea că un pictor, în accepția profundă a vocației sale, pictează tablouri legate organic între ele și nu câte un tablou. Admițând că ar rezista printr-un singur tablou, cum scriitori pot trăi printr-o singură carte, acest tablou le-ar însuma perfect și în raporturi edificatoare pe toate cele pe care le-a purtat desigur în el. Cum ni se pare, spre pildă, că îmbarcarea *pentru Citera* conține în ea tot Watteau, iarăși admițând că restul operei sale n-ar fi existat. Problema se pune în cazul oricărui artist care nu pictează tablouri la preferințele cutărui client, ori aservit docil fluctuațiilor mondene. Și revenind la ideea cu care am deschis această paranteză: nu spunea G. Călinescu odată că de mult nu mai citește cărți, nici opere, ci literaturi? Imaginea exactă a artistului ne-o dă întreaga lui operă, care, la rândul ei, se judecă în contextul spiritualității care a generat-o și căreia artistul îi aparține fără tăgadă posibilă: „Spun *un lucru binecunoscut amintind că artistul nu trăiește în afara lumii sale, că îi este organic integrat*” * Or, nu-l putem închipui pe Gheorghe I. Anghel altundeva decât aici, produs și exponent al climatului spiritual din care porcede într-o diversitate armonioasă marea noastră pictură. În această diversitate, exprimând însăși diversitatea armonioasă a cadrului geografic românească, Anghel este eminent un pictor al Dobrogei – teritoriu atât de specific al României, saturat de vestigiile unor culturi stratificate și asimilate de-a lungul mileniilor de fondul autohton zbuciumat de valurile istoriei și având o geografie, o climă, o lumină specifice. De la marginimile Dunării, intri într-o zonă cu totul particulară a țării, fascinantă când, pornit pe drumurile ei vălurate – prolog parcă al Mării celei Mari –, îi pătrunzi misterele ascunse sub părelnica monotonie.

Rădăcinile adânci ale pictorului în teritoriul geografic și spiritual al Dobrogei copilăriei sale sunt împlântate, și propriile-i mărturisiri pline de fervoare pledează elocvent în acest sens: *M-am născut atunci când, deschifțând cu adevărat pentru prima oară ochii mei de copil am văstul Dunărea și balta nemărginită din care ieșeau spinările rotunde ale Pricopanului. Mi-am plimbat uimirea peste pietrele răsturnate și îmbrăcate cu postav verde de mușchi, și le-am făcut pe toate mese de joc al întâmplărilor mele fericite și nefericite. Am trecut printre degete părul de iarbă al Hristiei și mi-am mângâiat palmele pe sânii de ulcioare zdrobite ale Dinogeției. Și toate aceste locuri rătăcite printre lanurile de scaieți și grindurile de stuf au așteptat cu răbdare într-un colț al sufletului meu și le vine rândul să treacă în dreptunghiul pânzelor de acum"...* Și cu alt prilej: *„Am copilărit pe insula unde se află ruinele Dinogeției. În mintea mea, centaurul umbla printre lanurile de stuf... Sau: „Am lucrat mult pe malul Dunării; am lucrat alături de pescari la Galați și în Delta. M-a impresionat întotdeauna peisajul acesta pregnant de apă și soare, cheiul foarte colorat, liniștea pe care ți-o transmite întregul peisaj. Între Tulcea și Galați, el are o frumusețe aspră, sălbatică. Munții Dobrogei, de cutare hercinică, atât de puternic erodați, au ceva solemn, ritual parcă; satele acestei zone au o frumusețe, o lumină cu totul particulară în acea⁵⁹ stă calitate de pictor al Dobrogei nu operează doar impulsul sentimental față de locurile natale, ci o opțiune dictată de conștiința a ceea ce înseamnă aceste locuri sub raportul specificității lor spirituale: „Sunt un om al Sudului și mă gândesc că Dobrogea este datoare artistic mai mult sudului” Europei, „Balcanilor și chiar Asiei Mici, în vreme ce cultura lemnului din nordul țării ține de alt*

59 Dobrogea văzută de pi efori, Editura Sport-Turism, 1983.

*tipar de înțelegere*⁶⁰

Alternanța guvernează întreaga pictură a lui Gheorghe I. Anghel. Dând expresie ambivalenței reflexiv-pasionale a artistului, ea situează ansamblul până acum constituit într-un echilibru constant între *conștient* și *vital*, între *cap* și *inimă*, ca să folosim iarăși dihotomia dragă lui Stendhal, căci recunoaștem în structura artistului elemente de tipologie stendhaliană. Gustul acțiunii vădit de vocația abandonată a marinei ca și de îndreptarea spre sporturile care cer arderi puternice și disciplinează prea plinul de energie vitală, de la moto ciclism și înot de performanță la sky; predispoziția la reverie, împlinită cu lungi și calme popasuri în lumea mirifică a Deltei atât de prielnică reculegerii și reflecției; un simț al onoarei, întemeiat pe un cod etic inflexibil; o rezervă dusă până la stângăcia mondenă, de introspectiv ce preferă să asculte, iar când vorbește vezi limpede că își asumă o răspundere în cuvintele rostite; în sfârșit, intransigența aceluia care merge cu probitate până la capătul convingerilor sale și simți că nu te va trăda ca prieten și nu te va ierta ca dușman – iată trăsături ale omului ce nu pot rămâne străine de arta care îl exprimă cu exemplară probitate și profunzime.

Echilibrul picturii sale îl menține la o distanță precaută de rătăcirea în speculația pur cerebrală, care sterilizează orice elan și riscă să înfunde artistul în impasul mallarmean al *Cărții* pe veci nescrise și, deopotrivă, de risipirea, în revărsări vitaliste care subminează edificarea operei, reduce opera la ceea ce am numi interjecțiile plastice, ale unui Pollock, spre pildă. (Ca și cum s-ar putea face literatura cu of! iuhu! și văleu!) Cum spune undeva Montherlant „*Oceanul privește din adâncurile-i calme furtuna de la suprafață și se bucură și de furtună și de*

60 Interviu în revista *Arta* (iunie, 1983).

calmul său". În echivalențele artistului, asta înseamnă a naviga cu bună știință între realitate și ficțiune. Sau, am spune, între realitatea din care porcede tabloul și realitatea tabloului, între imaginea exterioară a lumii și cea metamorfozată în tablou din perspectiva lăuntrică a pictorului și sub privirea lui care supraveghează raporturile complexe și mutual corective dintre obiectiv și subiectiv, dintre atitudinea cerebrală implicând obligatoriu calmul reflexiv și cea afectivă, nu rareori zbuciumată de furtună. Cum se traduc aceste raporturi în munca pictorului, tot el ne spune:

Întotdeauna când piețez am în mine imaginea foarte exactă, până la amănunt, a subiectului așa cum îl văd sau l-am văstul în realitatea lui. Bineînțeles că ceea ce apare pe pâneta e altceva, sau mai bine spus același lucru așa cum mi-l doresc și-l simt ca pictor. Nu pot, spune cât reușesc întotdeauna, pentru că nu întotdeauna lucruri solide și clare în noi pot constitui realități plastice valabile, tabloul, într-un cuvânt, ficțiunea, și spun ficțiune știind prea bine ce capcane sunt cuvintele...

În ansamblul ei, susțineam, ficțiunea ilustrează tocmai echilibrul de care vorbeam, conviețuirea armonioasă dintre conștient și vital cum se vedește ea în desfășurarea ciclurilor alternative, iar temeiul este măsura și ordinea pe care și le impune privirea în afară și în sine a pictorului, cele două principii revenind stăruitor ori de câte ori acesta se decide să-și comenteze propriile tablouri. Așa își mărturisește pictorul în fapt fidelitatea față de una dintre invariantele spirituale ale picturii românești, atât de străine de excese și, de asemenea, acea apartenență meridională, în spațiul spiritualității balcanice – excluzând, firește, misticismul balcanic, ce dizolvă totul și nu se angajează în nimic – și aceasta regizată de principiul solar ai dreptei cumpene. Păstrarea dreptei

cumpene, ca orice act de voință, își are, aproape direct proporțional cu bucuria împlinirii, și partea ei de durere). *nevoia de a disciplina cascada amintirilor și a retrăirilor este aproape ca o penitență* spune pictorul. Inevitabilă penitență, căci „*Nimic nu se face la întâmplare, totul țintește la o ordonare cât mai riguroasă a gândurilor. Or, această ordine de care ești capabil în gândire trebuie să fie ordinea pe care o impui întregii tale munci. Toate acestea nu se fac decât în cumințenia și liniștea solitudinii din atelier.*

Pe planul formal, dreapta cumpănă dintre realitatea și ficțiune ține reprezentarea picturală în hotarele dictate de un romantism temperamental supravegheat de nevoia clasicizantă de ordine și calm.

Psyhea artistului, în sensul de căldură vitală (Empedocle), își găsește figurarea imaginară în spațiul păgân al mitologiei. Vestigiile locale printre care a copilărit, iar mai târziu o cultură bine asimilată îl îndreaptă decis spre acest spațiu afin structurii sale meridionale. „*Am atacat ciclul iubirile unui centaur fiind hrănit cu multă istorie și mitologie, influențat de săpăturile arheologice la care am participat,* ce⁶¹

Dar în pofida informației acumulate, Anghel nu reconstituie mitologic – ceea ce, în principiu, ar fi imposibil și n-are nimic de a face cu pictura; nici nu preia semnificațiile ei simbolice – de atunci. El își repovestește reveria într-o dimensiune de mit, ca pictor-poet. Nu spune Leonardo că pictura e poezie care se vede? Este mitologia pe care el și-o vrea și în care fuziunea dintre real și imaginat îmbracă o expresie proprie și imediat recognoscibilă; este proiecția unei utopii sentimentale ce răspunde ființei sale celei mai intime – poetului care substituie cuvântului vocabulele imaginii, exprimându-și

61 Interviu în revista *4rta* (iunie, 1983).

viziunea în desen și culoare. Să subliniem: pictura lui Anghel nu literaturizează, dar se întâlnește cu literatura – cu poezia, în speță – în acea zonă ideală în care toate artele se întâlnesc, fiecare prin mijloacele ei, pentru a ne destăinui, pe cât se poate, adâncimile ființei.

În bestiarul lui Anghel, în contradicție cu semnificațiile sale originale, bestialul este convertit la umanitate și am putea deduce, cu cuvintele lui Baudelaire, că și el, ca un autentic artist ajuns la execuția definitivă a operei sale, e mai degrabă stânjenit de model decât ajutat. Cu excepția alcătuirii anatomice, și aceasta îmblânzită, nu recunoaștem în centaurul său progeniturile telurice ale damnatului Ixion, odrăslite cu un nour, care hălăduiau prin coclauri și păduri, se hrăneau cu carne crudă și, stăpânite de patimi violente, întruchipau, în simbolismul mitologiei grecești, bestia în om. Ceea ce, fidel modelului, ar fi trebuit să fie dezlănțuire orgiastică se transfigurează, devine mai degrabă o idilă naturist-păgână peste care plutește un duh de puritate bucolică. Îmbrățișările centaurilor au ceva adolescentin, melancolic și aproape cast. Flautul ar fi instrumentul care să le însoțească duioșia, îngânând o melopee cu candori de cantilenă. Singur Minotaurul, odrasla impură a unei „iubiri monstruoase dar posibile”⁶² își păstrează masca de ferocitate, dar tocmai ca simbol al excesului primejdios, ca un element perturbator posibil. E Caliban împotriva lui Ariei. Literar ciclurile păgâne ale lui Gheorghe I. Anghel s-ar integra în genul idilei – idila ca spațiul sentimental ideal... și râvnit, apt de a adânci conținutul psihologic al realității, sau al ficțiunii sale, totuna.

Tumultului emoțional îi răspunde cealaltă față a artistului, cea afirmând, prin stăpânirea pe care vrea s-o impună vitalismului său, nevoia intelectuală de calm și

62 Interviu în revista Arta (iunie, 1983).

ordine clasică, de stăpânire a mișcării ce tulbură liniile. „*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*”, spunea zbulciumatul Baudelaire în visul lui de spații clasice. Atunci, ficțiunea alege calmul plat (termenul este de marină) al *Nostalgiei orizontalelor*. „*Orizontalele sunt nevoia mea de liniște*”, mărturisește pictorul. Și aici este evident transpunerea, prin operație intelectuală, a spațiului perceput într-un spațiu conceptual, care comunică un clasicism imaginat, dar din perspectiva unui romantism... îmblânzit. Dacă Iubirile *unui centaur* se construiesc din desen, un desen impulsiv, cu excepționale virtuozități de vigoare și de sensibilitate, *Nostalgia orizontalelor* se exprimă în armonia abstractă a culorilor etalate pe vaste zone orizontale. Prin aceste suprafețe de tonuri deliberat despuiate de străluciri cu efecte exterioare – tonuri mate ale căror modulații savante ajung să sugereze rezonanța parcă lăuntrică a culorii – vrea artistul să construiască realitatea magică a ficțiunii sale. Din marea *Nostalgiei orizontalelor* răsare treptat Insula, tărâm tradițional al reveriei, tărâm de calm, reculegere și armonie prin excelență. „Sigur *ne* spune din nou pictorul, este insula *despre care v-am vorbit: de jur-împrejur apa și lanurile uriașe de stuf. Este însă și nevoia de a fi singur, de-a răbda, de a construi lucrurile cu mare grijă, (...) de a mă înțelege*”. * Pasiuni care îl leagă de mare, tot mării integrându-i și uriașele ghioluri dobrogene, îi datorează Anghel spațiul cu precădere marin al picturii sale. În afară de ciclul care îi este închinat, marea apare ca fundal în Iubirile *unui centaur*; *ni se* impune evocată în sine, am spune, în *Nostalgia orizontalelor* – *aici*, o mare fascinantă în încremenirea ei eleată, unde spiritul nu trebuie să înfrunte ostilitate și primejdii, nu trebuie să se înrânceneze în zvârcoliri istovitoare, o mare refugiu și răsplată în orizontul căreia trăire înseamnă contemplare

de poet și nu acțiune de războinic și în a cărei simplitate fără zbateri poate că își află în cele din urmă plenitudinea iubirile împlinite ale centaurului. Ea scâlde țărmurile Insulei și reapare în ciclurile Monumentul *bizantin* și Castrul *roman*. Nu rareori, în contrast cu neclintirea monumentului, ea alternează cu un cer dramatic, încărcat cu o violență gata parcă să irumpă, alternanța vădindu-se așadar nu numai în succesiuni de cicluri, sau de tablouri în cadrul aceluiași ciclu, ci chiar în elementele unui singur tablou.

Prin logica firească a înlănțuirii ciclurilor, *Insula* se continuă prin tema *Monumentului bizantin*. „*El reprezintă altă nevoie, îmi explică Gheorghe I. Anghel, de a construi imaginea unui obiect prețios și solitar, așa cum mi l-am închipuit când, copil fiind, îi măsurăm cu pas firav în ruinele zidului de incintă, care fusese ceva ce doar acum pot să reconstitui, scormonind cu insistență în amintirile de atunci. Uitată de lume între cer și apă „între lanuri foșnitoare de stuf toropite de lumină și căldură, insula aceea e tot acolo, tar când soarele se năpustește necruțător peste pietrele încinse, când șerpilor se strecoară lunecând spre apa verzuie a bălții, prin taina fremătătoare a vegetației își fac cărări centauri și naiade, ciudatul Minotaur...”*

Și aici regăsim obișnuita paletă a lui Anghel cu dominante de tonuri calde – ocrurile atât de nuanțate, ale falezelor dobrogene, umbra naturală, verdele crom, de pe stâncile Pricopanului, și griurile colorate ce derivă din același verde – printre care răzbate zgârcit câte o insulă de rece solitar.

Fastul straniu de paragină somptuoasă pe care îl comunică „obiectul” acesta, odinioară edificiu de aur și purpură în Bizanțul acum devorat de istorie, inevitabila confruntare mentală a vestigiului cu strălucirea apusă îi

conferă „obiectului” semnificația unei *vanitas* și suscită meditația lucidă asupra timpului atoatemistuator și-a istoriei care cutează să-l înfrunte. Aceeași meditație se prelungește prin ciclul *Castrului roman* și afinitatea evidentă a artistului pentru motivul instructiv al ruinelor – „Iy oi sunteți de cuvinte și de idei ittyor...” declama Cârlova odată – dezvăluie, în jocul alternanțelor, latura lui sentimental-reflexivă, el reeditând spontan tematica mult îndrăgită de „ruiniștii” romantici. Dar patetismul – aspectul romantic – ce se degajă din reprezentările lui Anghel în viziunea lui conceptualizată, atât de străină de pitorescul accidentat și retoric al romanticilor care practicau acest gen, nu-i paradoxal decât dacă ne-am aștepta să găsim în realitate echivalența pură a conceptelor cu care operăm, când în realitate delimitările noastre teoretice se regăsesc difuze. Și nici nu surprinde transferul simpatetic al acestui spirit „ruinist” în suita de ultimă oră a naturilor moarte. La altă scară, „obiectele” – scoici din care viața conținută a pierit de mult, fructe mumificate – sunt reduse și ele la condiția de vestigii, au devenit tot insule. Fără să-și fi pierdut identitatea cu natura, arhipelagurile acestea de obiecte familiare s-au metamorfozat conform viziunii pictorului, pentru a se integra, numai astfel, în ficțiunile sale.

Cu egală pondere în ansamblu se înscriu ciclurile care introduc în imaginarul lui Anghel lumea celor printre care a trăit, cu care a comunicat și comunică, solidar prin legături de prietenie și de sânge. *Unelte pescarului*, *Brigada lui Crisanti* și *Năvodul lui Crisanti*, fără să mai amintim numeroasele lucrări independente, păstrează deschiderea lui spre viața imediată demonstrând că o viziune constituită păstrează cu strălucire în unitatea ei cea mai largă diversitate problematică.

Așa cum îl aflăm acum, în amiaza creației sale,

Gheorghe I. Anghel a îndeplinit vechile promisiuni ale celui îmbarcat cu ani în urmă în „aventura picturii” și împlinirile sale de astăzi, în generoasa lor deschidere, poartă în ele tot atâtea promisiuni de împliniri viitoare.

CUPRINS

Prefață 5

EUROPA ȘI „BARBARII” 9

PRAGUL FANTASTICULUI 16

SPIRITUL ROMANTIC 36

UN MARE PICTOR „MINOR”: WATTEAU 64

CAPRICIILE LUI GOYA 102

FORMENTIN ASTĂZI 121

„GRAVITATEA ÎN FRIVOL”:

TOULOUSE-LAUTREC 140

BUNUL SĂLBATIC ÎN CETATE 180

FENOMENUL ROUSSEAU 191

PICASSO, EROU MALRAUSIAN 221

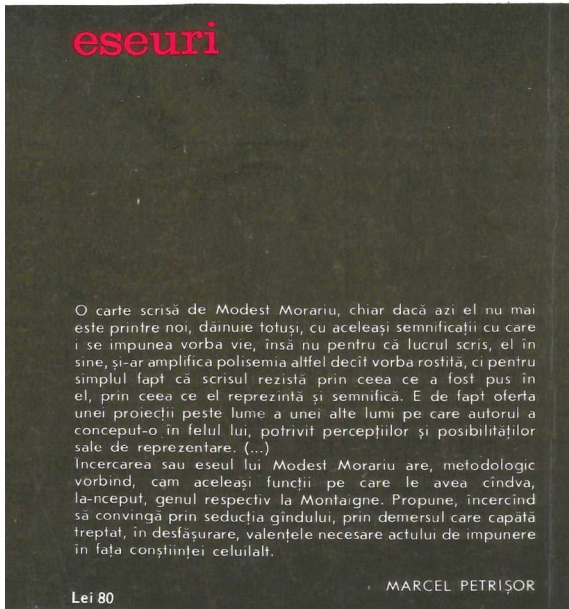
ION GHEORGHIU - 1964 242

PU CĂ ȘI EL ÎNSUȘI 248

ECHILIBRUL ALTERNANTELOR: GHEORGHE I.
ANGHEL 255

Bun de tipar: 5 - 11 - 1991 Apărut 1991

Biografii. Memorii. Eseuri.



ISBN 973—33—0147—7

— *Critisebe Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Warhscheinlichen** Zürich, 1740.

****** Mai elocventă decât orice comentariu ni se pare această scrisoare din 19 august 1910, adresată Léonie, și din care transcriem: „*Scumpa med L.éonie, Ție toate*

gândurile mele. Înainte de-a mă culca, țin să-ți spun două vorbe în legătură cu acea reflecție pe care ai făcut-o la adresa mea la Vincennes când stăteam pe-o bancă așteptând tramvaiul. Mi-ai spus că dacă tot nu sâni bun de nimic pentru tine, sunt bun cel puțin de bufon. Cine-i vinovat dacă nu sâni bun de nimic din punctul de vedere al coabitării? Creți oare că eu nu sufăr, creți oare că n-ar și fericit să încerc mai des acele senzații de dragoste pe care le simțim atunci când două ființe se iubesc cum ne iubim noi doi, senzații firești, și femeia ca și bărbatul nu trebuie să-și interzică dreptul la ele de vreme ce natura ne-a făcut astfel, ne-a creat unul pentru celălalt. Hristos spunea: «Orice copac sau orice făptură

*„Match** (15 aprilie 1960) și citată de Henri Certigny.*

*În cartea sa „U Absolut et la Forme - Inesthétique d'André Malraux** (ed. Klincksieck, 1972).*

— Interviu în Arta (iunie, 1983), consemnat de Theodor Redlow...

** * * Interviu în Informația Bucureștiului (22 aprilie, 1972).*